Horacio Quiroga por uruguayos

PANORAMA BIOGRAFICO
ENFOQUES CRITICOS
LIBROS
CUENTOS
HOMENAJES Y NOTAS VARIAS

selección, prólogo y notas
LEONARDO GARET

Academia Uruguaya de Letras — Editores Asociados

Montevideo, 1995

Ilustración de carátula: Pintura de Augusto Torres

Diseño de carátula: Julio Zuluaga

Composición y armado: Graciela Durand

PROLOGO

Horacio Quiroga por uruguayos *es una antología de lo que se ha escrito sobre una obra tan multifacética que aún hoy, a casi sesenta años de la muerte de su autor, sigue señalando zonas que deben ser mejor iluminadas. Pretende ayudar a evitar las innumerables redundancias y hasta los peligros del tono colonizador, sobre asuntos ya suficientemente estudiados.*

Alrededor de la fecha del cincuentenario de la muerte de Quiroga se percibe un acrecentamiento de las publicaciones sobre su obra en diversos países, en especial, en Argentina y Uruguay. Es oportuno que se reúna lo del lado uruguayo —no por una cuestión de estrecho nacionalismo, como se verá más adelante—, sino porque ha habido en Uruguay un importante aluvión crítico desde el periodismo y los estudios prologales. Por cierto que si no se reúnen esos trabajos no se potencian y, lo que sí es grave, muchos de ellos pueden perderse irremediablemente. Juntos, además, favorecen el crecimiento de los estudios que, es de preveer, continuarán en forma sostenida.

Por otra parte, Quiroga fue con su vida un ejemplo fehaciente de integración verdadera, más allá de declaraciones y cuestiones políticas del momento; no puede seccionarse lo que, de suyo, es una unidad: Quiroga hombre y escritor de dos orillas.

El espectro de estudios citados es lo bastante amplio como para permitir avizorar a lo largo de los años, saldos a favor y omisiones. Son, por ejemplo, muy pocos, los trabajos de reconocimiento en tiempos de la vida de Quiroga, y Salto se dio el lujo de sacar un álbum de homenaje a los cincuenta años de su liceo I.P.O.LL., adonde concurrió Quiroga, y no incluir ni una línea —ni suya ni sobre su obra— cuando era el año 1923... (¿Acaso existe una segunda división que defiende posiciones omitiendo a aquellos que con su sola presencia indicarían el bajo nivel en que se mueven?). Como se verá, muy distinto fue el caso cuando se trató de lamentar su muerte.

Horacio Quiroga por uruguayos *clasifica su material en secciones. En los casos de "Panorama biográfico" y "Enfoques críticos", es bueno adelantarse a lo que será una obvia impresión de los lectores y es el notorio trasvasamiento de consideraciones, al punto que es raro que en un estudio de la obra se prescinda de apoyatura biográfica y, a la inversa,*

que se resista a recordar un episodio de la vida, ante otro que se cree equivalente en la obra.

Se ha procurado que los distintos segmentos de biografías superpongan sus referencias para transmitir la seguridad de la continuidad y efectivamente la recopilación represente un panorama completo sobre su vida.

Varios críticos se han referido a los mismos años o a los mismos temas de Quiroga. No ha sido fácil la elección del autor convocado, intentando en todos los casos, además del valor del trabajo en sí, tener en cuenta la representación proporcional a la asiduidad con que se dedicaron a Quiroga. Sobre los primeros años de Quiroga se ha preferido la visión de los amigos, Delgado y Brignole, aunque sea "novelera", como la llama Rodríguez Monegal, por ser la primera totalizadora y por añadidura, de primera mano. (Muchos después repitieron sus observaciones sin indicar, en algunos casos, la procedencia.)

Críticos como Rodríguez Monegal o Mercedes Ramírez, verbigracia, aparecen citados en más páginas que otros. Debe recordarse que en ambos casos, Quiroga fue para ellos el tema al que quizás dedicaron la mayor parte de su inteligencia y trabajo. Hay también los casos contrarios, de aquellos que aparecen citados por lo único que escribieron sobre Quiroga.

"Enfoques críticos" las más de las veces no pudo eludir la fragmentación de las exposiciones pero, por cierto, se procuró recoger lo más significativo de cada una de ellas, como para permitir una idea lo más cercana posible del planteo general al que pertenecen.

Las secciones "Libros" y "Cuentos", en varias oportunidades se valen de textos pertenecientes a estudios con otro marco que el comentario específico sobre el título para el que se los convoca. El propósito de conformar un manejable "manual", de espectro amplio, ha obligado a que fueran incluídos de esa forma.

La sección "Homenajes y notas varias", responde a la voluntad de incluir textos menos fáciles de clasificar y, sin embargo, imposibles de soslayar en un panorama de este tipo.

Sobre la nacionalidad

Buena oportunidad parece ésta, en que se propone una recopilación del lado "oriental", para avanzar en la dilucidación de la nacionalidad de Horacio Quiroga, no por cierto en la de nacimiento, sino en la asumida. Con nuevos documentos a la vista surge un panorama más complejo y curioso que el que presentó, en su momento, Rodríguez Monegal.

Brevemente: Horacio Silvestre Quiroga Forteza nace en Salto, el 31 de diciembre de 1878. Su padre era argentino y su madre uruguaya. Pero su padre había muerto el 14 de marzo y como bien se lo plantea Rodríguez Monegal, al ser bautizado casi dos meses después, resulta improbable suponer que lo hubieran querido inscribir con ciudadanía argentina, cuando para hacerlo debían desplazarse a alguna ciudad de ese país.

*Rodríguez Monegal concluye: "Es muy posible, por ejemplo, que en los primeros años de su vida en la Argentina, adonde se trasladará después del trágico accidente de la muerte de Federico Ferrando, Quiroga haya actuado como argentino. La mera circunstancia de haber nacido de padre argentino se lo autorizaba." (**Las raíces de Horacio Quiroga**, Montevideo, Ed. Alfa, 1961). Coincidentemente, Amorim, que se encargó de la repatriación de las cenizas de Quiroga, tampoco tenía muy clara su nacionalidad argentina hasta no haber visto la libreta de enrolamiento según consta en su artículo "Sobre la nacionalidad de Horacio Quiroga", que se incluye en este libro. Pero se debe avanzar más. Quiroga obtuvo la ciudadanía argentina según se desprende del documento pertinente, en 1911. Inició el expediente el 14 de octubre de 1911, en el Juzgado Letrado de Posadas, en los siguientes términos:*

> "Señor Juez Letrado: Horacio Quiroga, constituyendo domicilio en esta ciudad, América Hotel, ante Ud. en la forma que mejor procede, expone: "Que el treinta y uno de diciembre de mil ochocientos setenta y ocho nació en la República Oriental del Uruguay, ciudad de Salto, en circunstancias que sus padres, Don Prudencio Quiroga y Doña Pastora Forteza se encontraban accidentalmente en ese lugar; que siendo hijo de argentino nativo, viene a optar por la ciudadanía de origen de acuerdo con el artículo 1º e inciso 2º y artículo 5º de la ley 345.
>
> Al efecto solicitado, presento mi partida de nacimiento que Ud. se ha de servir tener presente al (ilegible) sobre mi pedido), haciendo constar bajo juramento

que hace ocho años resido en este país, hallándome radicado en el pueblo de San Ignacio. Será justicia.

Otro sí digo: Que a los efectos que pudiere haber lugar, (ilegible) haber prestado servicios a la educación del país, desempeñando una cátedra de Literatura en la Escuela Normal de (ilegible) en la Capital, que presento. Quiroga.

El expediente aparece precedido por la certificación del Cura Vicario de la Parroquia de Nuestra Señora del Carmen del "Salto Oriental" Crisanto María López que atestigua la inscripción en los libros de su parroquia. La certificación es del 20 de marzo de 1899.

Se conservan después los informes de las dependencias correspondientes y en la penúltima hoja se transcribe el fallo judicial:

"Posadas, diez y seis de octubre de mil novecientos once.

Autos y Vistos. Por lo que resulta de la partida agregada a fjs. 1 e información sumaria fiscal, téngase por acreditada la nacionalidad argentina de Don Prudencio Quiroga y atenta la opción hecha con arreglo a los Art. 1 inc. 2 y 5 de la Ley 346 por su hijo legítimo Don Horacio Quiroga, nacido en la ciudad del Salto Oriental, Rep. del Uruguay, el 31 de diciembre de mil ochocientos setenta y ocho, declárasele ciudadano argentino con los derechos y deberes inherentes a su condición de tal, expídase la carta de estilo sin más trámite con especial constancia de que se otorga según las disposiciones legales citadas. Hágase saber y archívese."

Y firman: el Juez, Dr. Jorge E. M. Cello y el Secretario, Cruz C. Costa."

El hecho verdaderamente significativo es que no usó, que se sepa, la nacionalidad argentina. Puede haber sido gestionada para consolidar su situación funcional como Juez de Paz y Oficial del Registro Civil, con sede en su casa en San Ignacio, nombrado el 24 de mayo de 1911.

Si ésa fue la exclusiva razón de la adquisición de la ciudadanía argentina, se ignora. Pero lo cierto es que Quiroga fue después Cónsul uruguayo en Argentina —aunque tal cargo podría haberlo desempeñado siendo incluso argentino. El legajo indica:

"Nombrado secretario Contador del Consulado General en la Argentina, el 17 de febrero de 1917.

Promovido a Cónsul de Distrito de 2ª Clase el 20 de mayo de 1919. Adscripto al Consulado General en Buenos Aires el 26 de Setiembre de 1919.

Trasladado a San Ignacio de las Misiones, el 20 de Octubre de 1931.

Declarado cesante el 15 de abril de 1934.

Nombrado Cónsul Honorario de la República en San Ignacio el 28 de febrero de 1935."

(Documento D. 326 en Biblioteca Nacional de Montevideo).

Lo cierto es que Quiroga no hizo valer su ciudadanía argentina, según se desprende de la carta de la Sociedad Argentina de Escritores, en ocasión del cese de Quiroga como cónsul, de la que extraigo:

"Sus antecedentes, sus años de contracción a dichas tareas, su prestigio, han sido involuntariamente desconocidos, sin tenerse en cuenta, además, no obstante su evidencia, que el insigne colega había renunciado a las más altas recompensas oficiales que se otorgan en nuestro país a la producción literaria y, a la que, sin

duda, es .... desde hace tiempo, por el noble empecinamiento de negarse a adoptar la ciudadanía del país, donde desarrolló toda su obra, prefiriendo mantenerse, dentro de su digna pobreza, fiel a su tierra".

(Carta dirigida al Sr. Presidente de la Rep. O. del Uruguay, D. Gabriel Terra con fecha 11 de junio de 1934, en nombre de la S.A.D.E. y firmada por Roberto F. Giusti, Presidente y Arturo Cerretani y César Tiempo, Secretarios.)
(N. Biblioteca Nacional, Doc. D. 326, Montevideo.)

*Vale decir, los firmantes de la carta, dos de ellos reconocidos amigos de Quiroga, Giusti y Tiempo, desconocían que éste hubiera adoptado la ciudadanía argentina. Es que, corroborando y explicando esta situación se puede leer en una carta a Tiempo, que Quiroga alega razones para que su libro (**Más allá**) sea considerado dentro de la sección argentina de la editorial, percibiéndose que buscaba así favorecer a Enrique Amorim, para que ocupara el cupo de uruguayo, (la editorial era de un uruguayo y un argentino y se había propuesto editar alternativamente a escritores de ambas orillas). Sin invocar su nacionalidad adquirida en 1911, expresa Quiroga:*

"Tendría mucho placer de que mi libro apareciera en la sección argentina. Amorim es, desde luego, uruguayo puro. Adjudíquele a él la cara nacionalidad. Si hubiera dificultades en asignarme el título de argentino, puede hacerse notar, aparte del carácter rioplatense de la editorial, mi campo de acción casi exclusivo argentino. Y como ahora andan en sentimentalismos rioplatenses, puede que venga de perilla mi dislocación, favorable y cara a ambas orillas".

(Carta a César Tiempo, 13 de setiembre de 1934.)

*Como contrapartida al libro, **Más allá**, que salió efectivamente dentro de la sección argentina, Quiroga recibe por él el premio único que recibió*

por un libro suyo, asignado por el Ministerio de Instrucción Pública del Uruguay.

Las conclusiones no son fáciles ni claras. Pero parece que Quiroga utilizó su nacionalidad argentina sólo en áreas administrativas y por un tiempo determinado. A la actividad literaria íntegramente la consideró bajo la égida de la ciudadanía uruguaya.

*A Uruguay le corresponde una revista y un libro, la única revista y el único libro de poesía. A la Argentina toda su otra producción. Como ambos países comparten el mismo idioma —factor que puede ser determinante y desnivelador en casos como éste—, vuelvo a insistir en que Quiroga debe ser considerado del Río de la Plata. Pero si un país sólo pudiera incluirlo en su literatura, éste debe ser no sólo el de su nacimiento, sino el de su opción literaria, o manifiesta voluntad de ser juzgado dentro de su literatura y que no puede ser eliminado de la literatura uruguaya como pretendió, apresuradamente Zum Felde, cuando no lo incluyó en la primera edición de **El proceso intelectual del Uruguay**.*

FINAL

Pienso que un trabajo de esta índole es tan perfectible como necesario. La búsqueda realizada me permite asegurar que otro de similares características, con más ricos aportes en el período correspondiente a la repercusión inmediata de las obras de Quiroga, se puede realizar con material argentino.

La anunciada formación de una "Sociedad de estudios quiroguianos", con sede en Buenos Aires, en la Facultad de Filosofía y Letras, augura el advenimiento de trabajos coordinados. Esta antología quiere contribuir en esa dirección. Para la mejor divulgación y estudio de Quiroga, el americano.



Quiroga joven.

1
PANORAMA BIOGRAFICO

Arturo Sergio Visca

UN HOMBRE Y SU MISTERIO (*)

Ante nosotros, al comenzar estas líneas, tenemos una fotografía. En ella se ve un hombre reclinado contra el grueso tronco de un árbol. De un árbol sin duda muy alto, porque lo que de él se ve alcanza dos veces la estatura del hombre, y la copa, que debía quedar mucho más arriba, ha escapado al objetivo fotográfico. El hombre, que apoya un pie contra el tronco del árbol, viste una camisa y un pantalón de trabajo. Su aspecto es entre huraño y meditativo. Su rostro tiene una expresión reconcentrada. Los ojos se pierden bajo una frente amplia, rodeada de un cabello hirsuto. La barba le cubre el rostro y le cae hasta el comienzo del pecho; la cabeza parece muy grande sobre ese delgado cuerpo. Detrás de este hombre y de ese árbol, se tienden abruptamente otros árboles de anchas hojas. Sobre ellas, entre su follaje, se descubren pedazos de un cielo que podemos imaginar soleado y de un azul intenso. ¿Quién no reconocería en este hombre a Horacio Quiroga? ¿Quién ignoraría que esta foto fue tomada en esas Misiones que el escritor hizo ingresar en la literatura sudamericana? Esta fotografía, tan fácilmente reconocible, nos coloca frente a frente a la más popular de las imágenes de Horacio Quiroga. Nos coloca ante ese Horacio Quiroga selvático y huraño que, como un calamar en su tinta, se halla rodeado por ese ambiente misionero que parece inseparable de su vida. Esa imagen de Quiroga tiene ya la consistencia de una leyenda o de un mito. Pero todo mito y toda leyenda crecen desde un núcleo de realidad objetiva que es como un corazón cuyas pulsaciones constituyen esa verdad esencial que llevan en sí toda leyenda y todo mito. Estos, en el caso de Horacio Quiroga, se asientan sobre una trayectoria vital que abarca una serie de sucesos fácilmente verificables y sobre una obra que, en muchas de sus zonas, es una traducción literaria de esos sucesos. Pero tantos sucesos como obra literaria no son más que la proyección hacia afuera, la dimensión externa, de algo mucho más complejo y profundo: la intimidad

---

(*) Comienzo del "Prólogo" a **Cartas inéditas de Horacio Quiroga**, Inst. Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios, Mont. 1959.

de una vida. Así, pues, si sucesos y obras son el corazón de la leyenda de Horacio Quiroga, dentro de ese corazón hay otro: el constituido por esa pura intimidad que es en último rigor Quiroga mismo. Este planteamiento permite formular una pregunta muy simple, muy seductora y muy difícil de contestar: ¿qué, quién y cómo fue Horacio Quiroga?

A esa interrogante quizás sea necesario responderla con otra: ¿es posible contestar a esa pregunta? Porque si el alma o intimidad de todo ser humano es un organismo sutil, complejo y en su último fondo casi impenetrable, la intimidad de Horacio Quiroga, por muchas razones, parece serlo mucho más de lo corriente. En él hay un escritor cuya obra se tornasola con muchos colores; hay un hombre de empresa, un trabajador manual, cuya actividad febril resulta casi siempre frustrada en sus resultados prácticos; hay un dandy que se complace en bufonadas estéticas como las del **Consistorio del Gay Saber** y en delirantes experiencias con opio, eter, cloroformo y haschich; hay un hombre de la naturaleza que se injerta en el dandy, sin que el dandy desaparezca en la selva ni el hombre natural en la ciudad; hay un histrión y un apasionado de la sinceridad; hay un hombre tierno que se esconde detrás de su hurañía, y un sensual, casi un pervertido, junto a un hombre puro capaz de todos los renunciamientos. Por sobre todo, hay en Horacio Quiroga un hombre que parece, al mismo tiempo, vivir buscándose a sí mismo e intentando fugarse de sí en todo instante, como si recubriera con mil máscaras el rostro verdadero, al punto que todo en él toma por momentos el aspecto de una evasión lírica de la realidad, aunque construya con materiales reales el mundo de sus sueños. Hunde su vida en la selva para encontrarse a sí mismo, y la hunde también para olvidarse de sí. Esta vida que conoció tantos cambios de ruta y de destino y se revolvió ante tantas encrucijadas, que estuvo potenciada casi siempre al máximo de intensidad vital aunque ese máximo se minimizara a veces en la pirueta de un payaso que se entregara por completo a ella, nos hace pensar por momentos que la de Quiroga fue un alma con los tiros desparejos. Debemos recordar aún lo que hubo en su vida de auténtica dimensión trágica, de angustia y horror sobrevenidos de afuera, ya que una sucesión de muertes de seres queridos, ocurridas en circunstancias dramáticas, acosó al escritor apretándolo en un círculo de sangre y tinieblas. Esa cadena de muertes, que tiene algo de tragedia esquiliana, constituyó una laceradora experiencia que da al alma de Quiroga algunos perfiles alucinantes. ¿Será posible hallar algunos signos hondos que sirvan para orientarnos en el intrincado laberinto de esa alma? Junto a la aludida fotografía tenemos tres grupos de cartas que Horacio Quiroga escribió, en los últimos años

de su vida, a tres amigos entrañables. Ellas arrojan alguna luz sobre el misterio de esa alma tan hermética. Ese misterio —por lo menos para nosotros que no nos consideramos capaces de llegar al fondo de alma alguna— quedará siempre intangible. Pero esas cartas son —aparte de otros valores que procuraremos subrayar— como una franja de luz cálida y temblorosa que circunda ese misterio. Aunque el misterio —pues es su esencia— deba permanecer incógnito, resulta conmovedor acercarse a esa luz que dentro de ciertos límites lo ilumina.

Emir Rodríguez Monegal

LOS OJOS DEL DESTINO (*)

"... siestas de sol y ocho años, cuando uno es chico y se tiende en el patio con las manos sobre la cara."

Todo empezó realmente en noviembre de 1864. El Uruguay pasaba por uno de sus endémicos períodos de guerra civil, el día en que Prudencio Quiroga, joven argentino de veintiséis años, llega a Salto, ciudad sobre el río Uruguay, acompañando al ejército colorado que acaba de conquistarla tras breve asedio. El puerto tiene diez mil habitantes apenas pero es la segunda ciudad de la República Oriental. El joven Prudencio llega como proveedor del ejército ocupante, le gusta lo que ve y decide quedarse allí a probar fortuna. Se hace rematador, funda un registro y luego un astillero. En esos años, Salto vivía de su caudaloso río. Pequeñas flotas construídas y administradas localmente, surcaban ese camino, mucho más rápido y seguro que el de tierra firme. Sus barcos ligaban la pequeña ciudad semitropical con Montevideo y Buenos Aires. Florecía la industria, se formaba de a poco una alta burguesía comercial junto a la que tuvo su origen en los enormes latifundios, se levantaban sólidas casas en el centro de la ciudad y abiertas villas de veraneo en las afueras. Salto es ondulada y hermosa; varias décadas más tarde, otro salteño, el novelista Enrique Amorím, la bautizaría con el nombre de Colinas. Desde sus cerros se ve el río, corriendo con fuerza entre barrancas, saltando los escollos, creando remansos. Muy pronto el joven Prudencio Quiroga —descendía del célebre Facundo, era mitrista, usaba barbita en punta, era algo bizco, vestía bien— se ha conquistado un lugar en el cogollito salteño, es nombrado vicecónsul de su patria, empieza a cortejar a una muchacha del lugar. Ella tiene sólo quince años (pero nuestras trasabuelas solían casarse aún antes), se llama Juana Petrona Forteza aunque prefiere que la llamen Pastora, pertenece a una familia de la mejor sociedad,

---

(*) Cap. II de **El desterrado**. Vida y obra de Horacio Quiroga. Ed. Losada S.A., Bs. As., 1968.

aficionada a las letras. El 25 de abril de 1868 se casa Prudencio con Pastora. En diez años ella le dará cuatro hijos: Pastora (nacida en 1870), María (1873), Juan Prudencio Ladislao (1876), y Horacio Silvestre (1878). Es una mujer animosa y valiente, de la que se conservan anécdotas de inusual coraje. Una vez enfrenta con un engaño a unos matreros que merodean por la quinta, otra vez hace huir sola a un ladrón. Desde siempre los niños podrán admirar esta imagen protectora, cálida, resuelta, que tenía blanduras sólo para ellos.

Horacio nace el 31 de diciembre de 1878. En unos versos escritos veinticinco años después (junio 13, 1903) habrá de evocar así su primer día:

Mi nacimiento, en suma, fue como el de cualquiera:
mi madre sonreía con su candor de cera,
la sirvienta prolija buscaba ropas blancas,
y el médico admiraba sus formidables ancas.
En tanto yo gritaba y me callaba a ratos,
tal como los canarios cuando ven a los gatos.

A pesar del tono zumbón hay un detalle de involuntario horror que ennegrece ya estos ripios del recuerdo: para la emoción interior la vida aparece como un gato que acecha. Tal vez la realidad fuera más prosaica. Cuando nace Horacio, la familia vive en la calle Uruguay, la principal de Salto. En una calle que baja suavemente hacia el puerto. En la parte alta tienen los Quiroga una casa de una planta, en forma de ele y con otro frente sobre la calle lateral que se llama Pintado. Como era corriente entonces, el frente que da sobre Uruguay está ocupado por el negocio, el hogar queda al fondo y sobre Pintado. Es una casa alhajada con gusto y riqueza. Pero tal vez los primeros recuerdos del niño no estén asociados tanto a esta casona sino a una hermosa quinta de las afueras donde la familia iba a refugiarse del verano salteño. Hoy funciona allí una escuela pública y las paredes se han puesto viejas y algo leprosas. El niño las vería de otro modo.

El gato que acecha en el poema no tarda en pegar un primer zarpazo. Don Prudencio era aficionado a la caza. Solía recorrer los bosques del Daymán con la escopeta en una mano. Cuando los hijos mayores tuvieron la tos convulsa, contagiando a Horacio que no había cumplido los tres meses, la familia decide trasladarse a una chacra cerca del San Antonio chico. Una tarde, el padre organiza una salida en bote. Va con su escopeta, por las dudas. La tos del niño impidió a doña Pastora acompañar la excursión. Esperó a su marido a orillas del arroyo, sentada en el coche, con el niño en brazos. Cuando volvían, se levantó para recibirlos, para ver cómo don Prudencio saltaba ágilmente del bote con la escopeta asida por el caño, para oír cómo ésta se disparaba involuntariamente, para verlo caer muerto, para caer ella misma, desmayada, arrastrando al niño en su caída.

Hay otra versión de esta muerte. Según ella no sería tan accidental ni habría ocurrido así. Desde hace algunos años, los negocios de don Prudencio andan mal. Su Empresa de Navegación había sufrido la durísima competencia de otra (salteña de nombre aunque usa bandera inglesa) que fue organizada por don Saturnino Rives en 1866. El largo duelo entre ambos rivales terminó en 1879 con la muerte súbita de don Prudencio. Pero ¿cómo certificar la verdad de esta versión que sólo se ha trasmitido por vía oral? Lo único que el acta de defunción dice es que don Prudencio falleció el 14 de marzo de 1879, "herido, sin recibir los auxilios espirituales".

En esa familia abrumada por la desgracia ocurre el bautismo del niño el 19 de mayo de 1879, unos dos meses después de la muerte de don Prudencio. Se le nombra Horacio Silvestre (por el santo del día pero con qué inadvertida premonición de su destino) en la Iglesia de Nuestra Señora del Carmen. Parece que el padre había solicitado su registro en la Argentina, patria que era también del niño por su ascendencia pero no se ha podido demostrar que así fuera hecho. Sin embargo, es evidente que Horacio nace en aquel punto de la tierra uruguaya que mira a la Argentina, que nace de doble tronco platense y que desde su mismo origen está situado en el centro de la vasta cuenca común.

La muerte del padre habrá de marcar singularmente al niño. Su infancia transcurrirá en esa ausencia que preside una madre cálida y blanda. Será el menor, el mimado, el consentido, pero también será el que nadie entiende. Poco a poco empieza a sentirse póstumo y en una de sus composiciones juveniles dramatizará más tarde su situación vital imaginando a un amigo, muy joven y casi niño, ya devorado por el pesimismo: "ha sufrido como una gota que quema", dice (o imagina) de él: "creo que ha nacido en una mañana de otoño y su escuela fueron los llantos de su madre y los besos de dolor al hijo póstumo. Es enfermo, nervioso hasta la neurastenia; no ríe con frecuencia".

El retrato abusa de ciertas convenciones sentimentales del decadentismo (fue escrito hacia 1895, cuando Horacio tenía unos diecisiete años) y hasta se permite ligeras invenciones: Horacio nació en verano, tampoco era póstumo estrictamente hablando. Pero a pesar del artificio y los disimulos se nota en estas líneas la emoción autobiográfica. Así se

quería ver el joven: póstumo y huérfano, encerrado en las lágrimas de la madre, solo y neurasténico. Esta es tal vez la primera hoja de papel que Horacio levanta como espejo, la que ofrece su primera máscara.

Los testimonios ajenos dicen otra cosa. El niño era menudo y lindo aunque parecía algo tonto. Lo llamaban Bertoldo por eso. Apocado, tímido, soñador, Horacio aparecía rodeado de hermanos mayores, protegido no sólo por el mimo de su madre sino también de su hermana María (cinco años mayor) que volcaba en él precoces instintos maternos. Ser el benjamín, sentirse póstumo, ese fue su primer destino. Los otros hermanos no cuentan. Hasta los trece años, Horacio habrá de tener el afecto indivisible de su madre. La monopoliza, aprende a refugiarse siempre en su seno, a vivir en torno de ese centro. No es feliz sin embargo. Una tartamudez que luego aprenderá a disimular detrás de una dicción abrupta y lacónica, señala claramente la tensión interior.

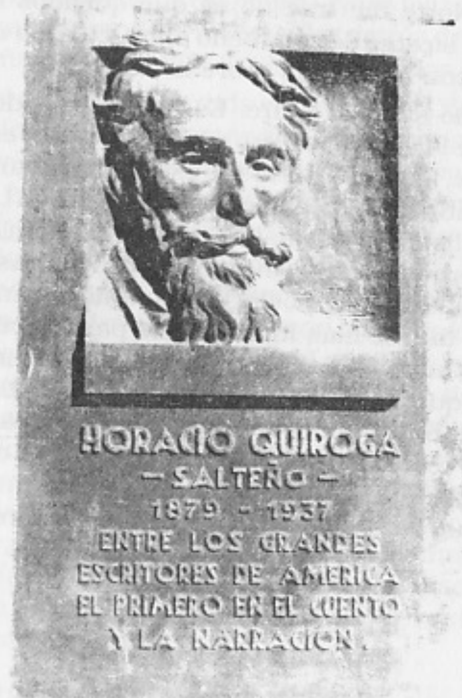
La infancia de Horacio está repartida entre Salto y Córdoba, como si la patria de su padre lo siguiera reclamando desde los orígenes. En las sierras pasará la familia cuatro años cuidando a la hija mayor. Pastora, que tiene una fuente bronquitis asmática. Allí se originan algunas anécdotas familiares que muestran los primeros juegos del niño en quien despierta extrañas resonancias el paso del viático que lleva la extremaunción a los moribundos, que aprende de romances y coplas populares, que se liga ya en entrañable unión con los animales. Por más que él haya visto sólo aquel rostro sombrío en el espejo de papel ("no ríe con frecuencia"), los familiares recuerdan a un niño que tiene salidas, que inventa, que sueña y hace cosas. De regreso en Salto (1883), la madre descubre que la fortuna familiar se evapora. Trata de reorganizar la casa. Manda a Horacio a estudiar a la Escuela Hiram, fundada por la masonería y que daba precisamente sobre la calle Pintado, casi enfrente de la casa familiar. Horacio gana notas altas pero el testimonio de sus condiscípulos no le es favorable. Es un niño rebelde y díscolo. Mucho más tarde, él mismo se jactará (en la misma carta en verso ya citada arriba) de algunas de sus fechorías:

Todas las criaturas que jugaban conmigo
llevaban de mis dedos la marca en el ombligo;
si bien algunas veces —y éstas no fueron pocas—
ponía mi hombradía ya sólida en sus bocas.

Pero ese niño que evoca el hombre de 25 años es sólo una parte del que se hace odiar por sus condiscípulos en la Escuela Hiram, que lee (de noche, a escondidas) los tomos encuadernados de "El Correo de Ultramar", de "El mundo en la mano", de ese niño que se siente fatalmente póstumo. Sólo en los brazos de la madre y de la hermana María, ese niño que soñaba despierto encuentra alimento suficiente para su hambre de amor.

Esa es la hora eterna, como suspendida en un tiempo que no está hecho de tiempo sino de puro espacio, que el hombre maduro sólo consigue evocar como una sucesión ininterrumpida de siestas veraniegas. La infancia, pesada de sol, será mostrada más tarde (junio 23, 1905) desde el invierno tibio y solo del Chaco: "Es la 1 p.m., de un dia tan lleno de primaveral tibieza que me he sentado en el corredor con la guitarra, el monte claro al frente, y he tocado dezires de enérgica melancolía. El viento del Norte me trae no sé qué quejidos lejanos de yacarés del Tocantinos, siestas de sol y ocho años, cuando uno es chico y se tiende en el patio con las manos sobre la cara".

El niño sueña y sufre. Es nervioso, padece de asma, un ansia inexplicable lo agarrota. Pero en la superficie, es sólo un chico díscolo, imprevisible, malo. Termina sus estudios primarios en la Escuela Hiram y pasa al Instituto Politécnico donde le enseñan Latín y Francés, Historia Literaria e Historia Nacional, Filosofía e Historia Americana, en un curso de seis años que también incluye otras materias (Geografía, Aritmética, Mineralogía, Geología, Zoología y Botánica) menos relacionadas con las letras pero tal vez más interesantes para la curiosidad del niño y del hombre. Es imposible saber qué aprendió mejor. Era un temperamento anárquico que ya hacía sólo lo que le gustaba. Todavía no se había manifestado el don poético aunque ya empezaban a apuntar inquietudes manuales y técnicas que revelan la urgencia de crear. Horacio es un niño que sabe usar sus manos, que tiene en casa un pequeño laboratorio de química, que se vuelca con ojos curiosos sobre la realidad viva.



Placa en la casa natal de Quiroga, en la calle Uruguay, de la ciudad de Salto.

José María Delgado - Alberto J. Brignole

VIDA Y OBRA DE HORACIO QUIROGA (*)

Llegó la adolescencia. El niño pasó por ella sin sufrir en lo que toca a su físico, los menoscabos tan frecuentes en esa edad. Los retratos de la época muestran un muchacho de ojos claros, cabellos rizados, mentón anguloso, nariz aguileña, frente despejada y hermosa apostura varonil. Es sano y fuerte, no obstante su aspecto ligeramente magro y tal cual conato de asma.

Se empieza a pensar en su porvenir que, naturalmente, no podrá ser sino el de todos los muchachos de su estirpe: una carrera universitaria. Del Hiram se le pasa al Instituto Politécnico, donde se cursan estudios secundarios y se prepara para el bachillerato. Pero el cambio de ambiente no modifica para nada su fisonomía de escolar: es el mismo alumno sobresaliente, mas huraño y lleno de características molestas. Sobre todo es un anárquico: estudia según sus métodos, asiste o no a clase según le venga en ganas, no se presenta a examen aunque conozca la materia al dedillo, desconcierta con sus réplicas y sus preguntas.

Del Instituto Politécnico pasa a la Universidad de Montevideo. No hace aquí estudios reglamentados y sólo sigue libremente los cursos que le interesan. Se apasiona alternativamente por la historia, por la química, por la filosofía. Ahonda fuera de los libros de texto sus conocimientos, bebiéndolos en fuentes especializadas. Adquiere así una versación formidable en los temas de su preferencia y asombra a profesores y condiscípulos con tesis y exposiciones imprevistas y sólidamente documentadas. Su opinión marcha generalmente en contra del común sentir. Prefiere Cartago a Roma, Esparta a Atenas. En literatura simpatiza con los iconoclastas, en filosofía con el materialismo. Y no se vea en esta discordancia con el concepto general la postura de un "snob"; en Quiroga todo fue siempre auténtico. Odiaba el preconcepto que tiraniza la libertad y la norma que sujeta la acción. Nunca se ciñó a un

(*) Fragmentos de **Vida y obra de Horacio Quiroga**, Ed. Claudio García, Montevideo, 1939.

método: así en química, jamás asistió a las lecciones prácticas que la rutina señalaba, pero en su domicilio se pasaba las horas manejando reactivos y realizando toda clase de experiencias.

Además no estudiaba persiguiendo un fin utilitario, sino porque le agradaba. Jamás la idea de poseer un título le cruzó seriamente por el magín, ni siquiera la de alcanzar cualquier promoción. Era un estudiante puro, completamente platónico. De modo que cuando el ambiente de las aulas no le fue más grato, las abandonó sin pena ni gloria definitivamente.

....

....

Fuera del campo universitario era lo mismo. Vivía interesandísimo en lo que a nadie o a pocos preocupaba, y completamente desvinculado de cuanto apasionaba al ambiente. Constituía un "yo" reacio a entrar en el común denominador y en el que no mordían las influencias tradicionales. Pero, más todavía que por la originalidad y la rebeldía de su temperamento, por su sinceridad brutal debía representar un solitario.

A pesar de criarse en un hogar de pura cepa colorada, nunca se le vio, como a su hermano Prudencio, manifestar exaltamientos partidarios. Observaba estos fragores como una fatalidad, en ocasiones trágica y la mayor parte de las veces, cómica. Los próceres entorchados y analfabetos le daban una impresión de caricatura, lo mismo que los tribunos de club y barricada. Cierto que una vez, ya lo veremos a su tiempo, se enroló como voluntario y cargó el máuser en defensa de su pueblo, pero en este rapto guerrero no intervino para nada el amor a una divisa, sino la tentación de la aventura y la obediencia a un impulso momentáneo de su temperamento, amigo de la acción.

Lo mismo lo dejaban insensible las efervescencias religiosas que, de cuando en cuando, rompían la paz arcadia del medio aldeano. Criado sin preocupaciones dogmáticas, tanto lo desinteresaban las exteriorizaciones místicas de la fe, como los ataques furibundos que contra ellas se dirigían. Si una noche, en la novena de María, vació un frasco de tinta en la pila de agua bendita de la iglesia parroquial, lo hizo sólo por espíritu de diablura y diversión.

Tampoco se dejaba arrastrar por los ambientes patrióticos. No sentía las exaltaciones fáciles que producen en las muchedumbres las estrofas del himno, el flamear de las banderas y los discursos tribunicios. Todo eso era para él, farándula más o menos estrepitosa. Pero si ante ellas permanecía indiferente, esto no quiere decir que no tuviera un sentido profundo, íntimo y recatado de la patria.

....

....

Con el comienzo de la juventud, Horacio empezaría a vivir menos dentro de sí. A menos de formar en el grupo de los anómalos, llega un momento en que el espíritu se vierte hacia afuera, ávido de los seres y las cosas que lo rodean. La amistad se hace imprescindible hasta en el salvaje. Y no digamos nada de la necesidad de amar, inseparable de la primavera. Ya no puede tratarse, a los diez y seis años, de dulces irrealidades, sino de palpitaciones y andanzas apresuradas del corazón a la vista de una linda moza...

La vida se agitaba con turbulencias nuevas. A su exceso de dinamismo no le podían bastar las sesiones de sable y florete que solía mantener en la pedana hogareña con su hermano Prudencio, ni los trabajos manuales de todo orden que le gustaba emprender. Una mañana tuvo en sus manos una bicicleta; a la tarde pudo decir que había encontrado una pasión. Algunos tumbos irremediables le había costado mantenerse en equilibrio; pero, en cambio, el sentirse rodar vertiginosamente era una deliciosa embriaguez. Al día siguiente ya se había comprado una y la gente lo vio cruzar por los caminos como una exhalación. Estaba como si hubiese descubierto el paraíso.

El ciclismo pasó a ser el eje de sus afanes. Todas las marcas de fábrica le fueron familiares. Los anaqueles de su habitación estaban repletos de revistas especializadas en ese deporte, y las paredes cubiertas de retratos de sus ases mundiales, a los que veneraba como íconos. Llevaba el registro de los tiempos empleados en las grandes carreras europeas, y ninguna clase de literatura le proporcionaba mayor goce que la descripción de esas justas narradas con lujo de tecnicismo. Nadie había en la ciudad, y posiblemente tampoco en las grandes metrópolis platinas, más letrado que él en asuntos de esa índole.

Como siempre, la devoción lo arrastró enseguida a la acción. Contagió su entusiasmo a varios jóvenes y fundó una sociedad ciclista de la que él fue secretario y factotum. Sacando recursos de todos lados no paró hasta realizar el milagro de construir un velódromo cuya inauguración constituyó para el pueblo una nota sensacional.

La pista circulaba entre un paisaje de árboles frondosos. Una muchedumbre densa se apretaba en sus gradas y taludes. El oro de un bello sol y las notas cromáticas de las sombrillas y de los cometas remontados por los muchachos de los alrededores, alegraban el ambiente. Subido al techo de una casilla, Quiroga miraba aquel espectáculo con una emoción incontenible. Era su obra; más que su obra era su sueño.

Ya había sentido en los bancos del Hiram el halago de una pequeña victoria motinera. Poca cosa, en verdad, pero lo suficiente para demostrarle hasta qué punto llena el alma de júbilo y orgullo una energía triunfante. Esto era enormemente superior y todavía un fruto más exclusivo de su voluntad. Quién había conseguido despertar tal entusiasmo en un pueblo adormecido en la apatía del hábito y darle a la justa un grado de seriedad tan efectivo, tenía derecho a dejarse inflar por la vanidad y a arrojar su jockey al aire saltando como un muchacho loco...

Por un largo período aquello representó su ideal. Alimentaba grandes veleidades como corredor y, conociendo el valor del método, cuidaba su "training" con toda rigurosidad. Pronto el escenario natal le parecería estrecho y se trasladó a Montevideo en procura de triunfos más resonantes. Y aún consideraba a éstos, en la vastedad de sus ilusiones, sólo como un anticipo de los que el porvenir le reservaba. Eran impulsos preliminares para dar un salto tan fantástico como el del clown de las "Odas funambulescas", al fin del cual se veía conquistando el laurel máximo de "Le tour de France", Derby del ciclismo.

En ninguna otra cosa cifraba su ambición. La gloria tenía para él dos ruedas, dos pedales y un manubrio. Pero habría de terminar su sueño como el payaso de Banville, rodando entre las estrellas. Por más que prodigó sus esfuerzos durante meses, ciñéndose a disciplinas severas, nunca pudo llegar ni aún a aproximarse honorablemente a los tiempos marcados por los buenos aficionados en el velódromo montevideano. Fue la primer gran quimera que vio desvanecerse.

....

....

Así, a la pasión por la mecánica, sucedió otra no menos entusiasta por la química. Sus habitaciones de la casa urbana y de la quinta se convirtieron en laboratorios armados con toda clase de retortas, probetas, destiladores y frascos llenos de los más diversos álcalis y ácidos. Se pasaba largas horas encerrado en ellas, repitiendo las experiencias fundamentales del análisis y la síntesis. Pero su imaginación no podía resignarse a este papel pasivo y rutinario, tentándolo con frecuencia a pruebas absolutamente inéditas por ella sugeridas. Una de éstas tuvo resultados lamentables, en su laboratorio de la quinta. De repente se oyó una explosión con fractura estrepitosa de cristales. Acudieron los quinteros, encontrando a Horacio que, chamuscado y perrengue, trataba de apagar un montón de llamas. Se trataba de una de tantas fantasías experimentales fracasadas, en la que los elementos que en ella intervenían se habían rebelado con excesivo escándalo. Unos baldes de

agua y unos cuantos gramos de sebo de riñonada, dieron cuenta del incendio y del ardor de las quemaduras. Tales contratiempos y peligros no amilanaron jamás a Quiroga, acendrando más bien su amor. Volvía enseguida a sus manipulaciones sin apearse de la audacia y hasta con cierto ánimo de revancha. Lo que importa de todo esto es que refleja a un espíritu empeñado en adquirir la verdad por propia experimentación y, más que eso, el deseo de buscarla por sendas personales. No creamos, sin embargo, en una real devoción científica: hay algo de eso, pero hay mucho más de curiosidad simple y de afición al deporte y la aventura. El laboratorio era, en realidad, una cámara de pasatiempos.

La fotografía fue otro de sus grandes afectos. Puede ser que en su génesis influyera la sugestión de los paisajes natales; pero, en todo caso, es indudable que obedeció, primordialmente, a su espíritu ávido de conocimiento y a su pasión por los trabajos manuales. La tomó, pues, más como un oficio que como un arte. Pero no era un menester simple, sino lleno de escollos. Para un aficionado selecto como él, cada imagen a captar representaba una serie de problemas que debían de resolverse previamente, si se deseaba obtener, no un duplicado más o menos exacto, sino su esencia subjetiva. El paisaje se entregaba al ojo de la máquina fácil, pero frío, como una libertina se rinde al primero que la solicita. Más, para posesionarse de su alma, preciso es abordarlo siguiendo la vereda de la emoción, tratar de penetrarlo y descubrir su intimidad poética o metafísica, tomándolo, en fin, como si fuese un secreto pensamiento de la naturaleza.

....

....

Estamos a mediados de 1896. Quiroga tiene ya diez y ocho años y si alguna particularidad ha manifestado nítidamente, es su manera de responder a lo que lo atrae. No hay cosa que le interese con alguna intensidad, como lo hemos hecho resaltar, que, de inmediato, no lo convide a ejercitarse en ella. Cultiva la devoción de modo esencialmente dinámico. A ser monje hubiera seguido seguramente la huella de los Loyolas. Y no obstante, a pesar de haber manifestado por las letras una preferencia marcada y ascendente desde la segunda infancia, este afecto no ha salido del terreno pasivo o puramente soñador. No hay noticias, hasta esa época, de que haya dejado sobre una página ni siquiera los fatales garabatos sentimentales con que el común de las adolescencias desahoga sus primeros románticos temblores.

Comenzó a hacerlo por obra de la emulación y del contagio. A la vuelta de su casa existía una gran carpintería, propiedad de un señor

Maciá. Llevado por sus aficiones artesanas y por la camaradería que desde los tiempos del Hiram lo ligaba al hijo del dueño del taller, Quiroga era allí un asiduo visitante. El joven Maciá estaba lejos de poseer una gran cultura, pero manifestaba un interés vivo por las especulaciones espirituales y Quiroga acostumbraba explayarse con él, declarándose un franco y vehemente soldado del materialismo filosófico.

....

....

En el invierno de ese año Horacio decidió convertir en realidad un anhelo con el cual venía soñando desde tiempo atrás. Creía haber llegado la hora de aventurarse en una empresa gráfica que, por lo menos, dejase inventariados los esfuerzos mentales perdidos en el anonimato o, peor aún, condenados a no salir del círculo de los aleteos subjetivos, faltos del estímulo de la publicidad. Preciso es poseer un denodado fuego vocacional para entregar al silencio los sudores. "Hay algo peor que el aborto —decía— es la esterilidad, y algo más lastimoso que lo precipitado, es lo que no puede volar". En suma: era imprescindible una tribuna, un foco de irradiación. Sus amigos acogieron la idea entusiastamente y, parejo con las flores que anunciaban la primavera, el 2 de setiembre de 1899, aparecía la "Revista del Salto". Su programa, suscripto por Quiroga, estaba redactado en cláusulas incisivas y contundentes como apotegmas. "Una columna de santas reflexiones es más provechosa que cien páginas inéditas". "La actividad tiene un broche que es el estímulo y para romperlo hay que dar el asalto, aun cuando se escale torpemente la brecha". "Una tierra estéril sugiere reflexiones menos dolorosas que un campo abandonado". La revista no alimentaba ningún propósito beligerante; su tendencia sería puramente expositiva y, dentro de este norte, si alguna intención restrictiva campeaba, era la de permanecer esencialmente local: abría sus columnas sobre todo "a lo que en el Salto medita, analiza, imagina y escribe".

El semanario cumplió al pie de la letra su promesa. Fue una publicación ecléctica y medularmente lugareña. Su principal mérito reside hoy en ser un documento del grado de cultura alcanzado por la ciudad salteña en las postrimerías del siglo anterior. Sin nada que pueda pretender a la perennidad, la revista evidencia una loable inquietud espiritual, dejando traslucir a un pueblo donde no se ignoraban los nobles oficios del pensamiento, del análisis y de la imaginación. Fuera de algunos poemas y artículos foráneos, ya aureolados por la celebridad y publicados con fines de divulgación, todas las firmas eran coterráneas, y, en su conjunto, señalan a una pléyade de poetas, ensayistas, literatos y exégetas comparables sin desdoro a los que en aquella época sobresalían en las ciudades metropolitanas.

Una cosa admira, sobre todo tratándose de un semanario de tierra adentro, cuando se revisa su colección: en ese pandemonio hay de todo, menos numen gaucho. Parece recaer sobre él una sistemática proscripción. Ni una nota original, ni un trozo legendario, dan indicios de su existencia. Y no es que en el pueblo dejara de haber quien pulsara honorablemente la vihuela vernácula. La razón de tal destierro reside, con toda certeza, en la impermeabilidad que Quiroga mostró siempre para ese género literario, sobre todo en sus aspectos líricos. Aceptaba de buen grado, y alabándolos, muchos de los relatos de Javier de Viana y otros escritores costumbristas, pero de allí no pasaba. Nunca se interesó por conocer a derechas la epopeya de Martín Fierro. Su cultura, su sensibilidad, eran totalmente europeas y, aún más en ese entonces, "dernier cri".

Hay un hecho, sin embargo, que podría sembrar la duda. El nombre de Horacio Quiroga figura en la extrema cola de los que, reunidos el 25 de mayo de 1899 en el circo de Podestá-Scotti, resolvieron fundar "La Criolla", sociedad destinada a mantener vivo el culto de lo autóctono, y a la que el prestigio y el fervor nativo de Elías Regules, supo cimentar hasta convertirla en el más sólido templo levantado a la veneración tradicional.

Lo cierto es que Quiroga está allí, sino como Judas entre los Apóstoles, como Pilatos en el Credo. Porque, en verdad, si a los corros de troperos reales y a las guitarras que escuchaba al cruzar por los rancheríos campesinos, otorgaba el respeto que le mereció siempre lo auténtico, a los doctores vestidos de gauchos y a los urbanos disfrazados de payadores, los tomaba como a ridículos parodiantes.

Su presencia en aquel acto memorable para los secuaces terruñeros es puramente accidental. Hay que echarla a cuenta, o de la curiosidad —transeúnte imberbe que al pasar oye cierto barullo bajo un toldo circense, se mete de rondón, observa, y, al final, no tiene reparo en dejar constancia de su asistencia— o de la camaradería, sus primos los Cordero también firmantes del Acta de Fundación, lo habían conducido hasta allí como a un acompañante. Todo, menos un real deseo de incorporarse a la falange tradicionalófila.

La "Revista del Salto", a más de su valor como índice cultural de una localidad en determinada época, encierra otro de mayor trascendencia histórica, que consiste en haber sido la primera publicación de la República en que hallaron cobijo las nuevas fórmulas estéticas. Se

ven allí, firmados por Horacio Quiroga, versos tan revolucionarios para aquel tiempo como éstos que extractamos al azar entre otros muchos semejantes:

La palabra gotea por sus letras
El color impotente de su símbolo

En el fondo de histéricos idilios
Hay una amarga gota de fosfatos
Que acusa la impureza de los filtros.

Nada igual, ni siquiera parecido, se había escrito hasta entonces en el país, por lo que corresponde señalar a Quiroga como el mensajero de la Anunciación: un arcángel Gabriel aquí todavía tímido, pero ya anticipando al que más tarde, con "Los arrecifes de coral", se presentaría desafiante y provocando un escándalo memorable en la historia de nuestras letras.

En materia de influencias, es, en esta hora, la de Lugones la que impera, sobre todo en la órbita poética. Es el paradigma al que no sólo revela su adhesión siguiendo sus huellas estructurales poemáticas, sino dedicándole trabajos críticos donde el elogio alcanza tonos idolátricos. Y también Poe comienza a ejercer dominio. En el número 9 de la revista hay un cuento titulado "Para noche de insomnio", remedo evidente, en la trama argumental y la técnica, del escalofriante autor de "El barril de amontillado".

El semanario tuvo una vida efímera. El 4 de febrero de 1900, a los cinco meses no completos de haber visto la luz, se repartía su último número. Quiroga lo vio desaparecer con elegante frialdad. Primó sobre la pena o la cólera el espíritu analítico, y se puso a estudiar los factores etiológicos determinantes de su muerte. El artículo que consagra a esta exégesis, en el postrer ejemplar, tiene algo de protocolo de autopsia. "La masa común rechaza toda efervescencia que pueda desbordar su medida de lo acostumbrado...". "Cuesta mucho menos distraer que hacer pensar...". "Subir, en cambio, fatiga, y el trabajo que se requiere para llegar a las concepciones y formas del escritor, no merece la más corta detención del pensamiento". "No ver es negar. Si nadie hubiera levantado la frente, el cielo no sería". Simbolistas, estetas coloristas, modernismo, delicuescentes, decadentismo, son palabras que nada dicen. Se trata de expresar lo más fielmente posible diveleidades, carecía de la menor noción económica y menudeaba sin piedad los asaltos a su mediocre fortuna.

Un detalle bastará para hacer resaltar su despreocupación por las normas que ciñen la vida común, aunque no ha de detenerse en este desdén más que el sonambulismo de un nombre intensamente subjetivo, que ejecuta los menesteres corrientes *estando en otro lado.* Nos referimos a la firma. Esta señal de identidad no tenía para él la menor importancia; la cambiaba como si se tratase de un ringorrango cualquiera. Tal inconsecuencia, banal cuando se refería a epístolas o a artículos literarios, le originaba serios contratiempos cuando se trataba de cobrar cheques en las ventanillas de los bancos. Las letras volvían matemáticamente de las oficinas de contra con la advertencia de que la firma era desconocida, e invariablemente se promovía el siguiente diálogo:

—Quiroga ¿usted no tiene la firma registrada?

—Sí, señor, la tengo.

—Tiene entonces que poner exactamente la que puso en el Registro.

—¡Y qué sé yo ahora cuál fue la que estampé en ese famoso archivo. Pero, vamos a cuentas: usted me conoce, ¿no es verdad?

—Sí, señor.

—¿Le consta o no que soy Horacio Quiroga?

—Me consta.

—¿Entonces ¿cómo puede valerle más para identificarme un garabato que mi propia persona. ¡Es un absurdo!

—Sin embargo, ya ve que es más serio de lo que parece.

Y no había tutía que valiera para juntarse con los pesos, sino el pedir el libro registrador y reproducir la signatura completamente olvidada.

La mayoría de edad trajo para don Alberto un descargo de inquietudes, sin modificar en lo más mínimo la idiosincrasia del pupilo. Las muelas del juicio encontraron a éste tan fantasista y desordenado como las de la adolescencia, así es que, en cuanto pudo, recogió el dinero de su herencia, lió las maletas y voló a París, aspiración suprema y obligada de todo joven poeta insurrecto.

Se embarcó como un dandy: flamante ropería, ricas valijas, camarote especial, y todo él derramando una aristocrática coquetería, unida a cierta petulancia de juventud favorecida por el talento, la riqueza y la apostura varonil. No había quien pudiese dejarlo de envidiar. Las quimeras le bailaban dentro del cráneo. ¡París! En cada griseta una Manón, en cada gota de ajenjo un poema, en cada paso por la colina de Montmartre un sueño, y, al fin, la fama, el reconocimiento

triunfal en los más célebres cenáculos...

Pasó todo exactamente al revés. Ninguna ocasión de representar el Des Grieux o el Rodolfo. Las Mimí lo llamaban "le joli petit arabe", apodo que le gustaba mucho; pero trascendían demasiado a comercio, y cuando su corazón romántico, sediento de veraz ternura, se apretaba a sus senos mercenarios sentía el entumecimiento de un pájaro tropical entre la nieve. En los cafés del Barrio Latino hallaba una indiferencia que ni siquiera se disimulaba. Sus cartas, aunque no quejosas, sólo hacen referencia a bagatelas. Hablan de libros muy buenos que se compran baratos, casi regalados. Participan que Rubén Darío está muy grueso, que usa sombrero de paja y que le preguntó si conocía a Rodó. Informan que Gómez Carrillo lo llevó al café "Cyranno" (usted perdone, le escribe a su amigo Ferrando, no recuerdo cuántas *n* lleva este nombre en francés) donde se reúnen literatos y "cocottes", y concluye desencantado: "me parece que todos ellos, salvo Darío que lo vale y es muy rico tipo, se creen mucho más de lo que son".

....

....

El Consistorio estaba constituido por un Pontífice (Quiroga), un Arcediano (Ferrando), un Sacristano (Jaureche), un Campanero (Brignole) y dos Monagos (Asdrúbal E. Delgado y Fernández Saldaña): "seis garzones febricientes —como decían en un soneto— galopando a horcajadas, en la elipse de su atlética postura, hacia un olimpo verlainiano". Todos ellos, en una de las veladas, compusieron unos ditirambos poemáticos, alusivos a las funciones que desempeñaban, los cuales, como todos los episodios importantes del "Gay Saber", quedaron registrados en su archivo. Es lástima que este trozo del memorial se haya extraviado (tal vez se encuentre algún día entre los papeles dejados por Quiroga en las Misiones), porque él sería un fehaciente documento a agregar del espíritu que animaba a la congregación; espíritu, volvemos a acentuarlo, concretado al epicureísmo intelectual puro.

....

....

Estaba por concluir el año 1901, cuando, por fin, se produjo el parto de **Los arrecifes de coral**, parto que, como se dice en la jerga popular, ya "venía muy conversado". No hubo para el recién nacido piedad alguna. Los enemigos lo aguardaban con las varas preparadas y, en cuanto empezó a andar, le propinaron una zurra de padre y señor mío. Ni los centelleos originales que a cada instante se atisbaban en sus páginas, ni la musicalidad perfecta de algunos de sus poemas como *Orellana* y *Combate naval*, ni el vigoroso documento de fuerza conceptiva y dominio técnico que representa "El guarda bosque comediante", consiguieron atenuar la violencia de los golpes y el estrépito de las risas. Aquellas "hipérboles de los deltoides que están soñando en lacre gritos o aullidos sobre el decúbito de las razas", "el buque que navega sin velas, ni casco, ni timón, y es como una ilusión que fuera al mismo tiempo un sueño de Damasco"; las mixturas boticarias de belladona, nuez vómica y pulsatilla, sirviendo de temas poemáticos; aquella "noche de una sarga sobre la que fúnebres aciertos deshojan la exacta longitud de sus posturas", y tantas otras simbologías e imágenes que nadie intentó penetrar y parecían productos de aquelarre, presentaban demasiado flanco para que los exégetas académicos y los periodistas satíricos dejasen de aprovecharlo.

....

....

Quiroga trabajaba. Sus colaboraciones eran bien recibidas en los diarios y en las revistas "Rojo y Blanco", dirigida por Samuel Blixen y "La Alborada". Hasta en esta última solían pagarle los cuentos, aunque, naturalmente, de modo asaz modesto.

Lo que no declinaban eran las ásperas rencillas entre los grupos literarios. El "Gay Saber" se alimentaba ahora casi sólo de esa efervescencia cada vez más enconada y que, paralelo a su agresividad, hacía crecer también el vínculo solidario de sus componentes. Las sornas alacranadas, las críticas virulentas, abandonando toda reserva, salieron de los círculos privados y las tertulias de los cafés, para mostrarse en las columnas de los diarios. No se perdonaba medio de zaherir y la tragedia estalló al final.

Uno de los vates menospreciados por la gente del "Consistorio", inició en la "Tribuna Popular", con vistas a la "Torre de los Panoramas" y al "Gay Saber", un desfile de siluetas literarias más o menos embozadas, pero en extremo corrosivas. La primera correspondió a Roberto de las Carreras; la segunda, que hacía alusiones evidentes a Ferrando, se titulaba "El hombre del caño". Por ese entonces se había cometido un robo misterioso en la joyería de Morasca y Rosello que una mañana apareció saqueada. El ladrón se había introducido por el caño maestro: de ahí el rótulo. Puede imaginarse por esa portada, cual sería el tono y la causticidad de la semblanza.

El retruque, naturalmente, no se hizo esperar. A los pocos días pudo leerse en "El Trabajo" un diseño del autor de "El hombre del caño", burilado por Ferrando, que no se le iba en zaga ni en aguijones ni en

intenciones, al que a él le habían bosquejado.

La tensión llegó con esto a grado tirantísimo. El duelo, o el sangriento incidente personal, se daban por descontados. Previéndolos, Ferrando compró una pistola y, como era absolutamente lego en el manejo de las armas, le pidió a Quiroga, que estaba de visita en su casa, le enseñara el mecanismo. Se encontraban frente a frente. Quiroga tomó la pistola, e ignorando que estuviera cargada, apretó el gatillo. Fueron a un tiempo el estampido del tiro y el derrumbamiento inerte de Ferrando, a quien la bala, penetrando por la boca, dejó instantáneamente muerto.

El anonadamiento en que cayó Quiroga está más allá de las palabras. La visión de aquel cuadro con todo lo circundante: corridas, gritos, llanto de madre y hermanos, encarcelamiento, declaraciones judiciales, lo perseguía tenazmente. A la amargura de perder, junto con el amigo íntimo, el más talentoso y temerario de sus compañeros, se unía el rencor de verse elegido por la fatalidad como instrumento de sus oscuros designios. Era la tercera vez, en una corta vida, que fulminantemente se veía sacudido por la tragedia.

Aquel drama serenó los ánimos. Poetas y literatos de todos los sectores acompañaron los restos de Ferrando hasta su tumba, junto a la cual Herrera y Reissig pronunció una conmovedora alocución. Pero ya las antiguas horas serían irresucitables. Como Ferrando, el "Consistorio del Gay Saber", que ya era casi un fantasma, pasó a ser una sombra definitiva.

Con todo eso el ambiente montevideano se le hizo a Quiroga estrecho y desazonante. Y una noche se embarcó para Buenos Aires, donde fijó su residencia.

Aún, en las vacaciones de ese año, volvió al Salto. Con los viejos camaradas reanudaron los paseos de la adolescencia por la ribera de los arroyos y los flancos de las quintas; tornaron a oír el canto de las lavanderas y a declamar junto al ara mural del Cerro, contemplando la tarde cuyas garzas violetas se demoraban encariñadas con el río. Pero todo albergaba esa melancolía de los ojos que presienten estar mirando un paisaje amado por la última vez. La juventud moría allí.

Guillermo Lopetegui

PARIS: VIAJE AL DESENCANTO (*)

Existe una profunda diferencia entre la actitud de Herrera y Reissig, que fue un poeta de excepción del principio al fin, y la de Horacio Quiroga, en quien la poesía *es una excepción* que abarca algo más de un quinquenio en sus treinta años de vida literaria, volcada íntegramente al cuento a partir de 1904. El versificador funámbulo de **Los parques abandonados** se mantuvo unido a su ideal de París, entre otras cosas porque jamás pudo concretar su sueño modernista de trasladarse a dicha ciudad. Esta situación y sus sólidas bases poéticas —su talento indiscutido— le permitieron fructificar en una obra que ha quedado como ejemplo de absoluta originalidad y como prueba de lo que la fe en un ideal —París, Francia como templo del espíritu— puede llegar a concretar en beneficio del arte imperecedero. Quiroga, mientras tanto, viaja a París, y esta experiencia puede ser dividida en los dos aspectos, positivo y negativo, que la singularizan y que a través de los propios escritos —el **Diario de viaje**— permite constatar la desilusión que sobrevino al mes de hallarse Quiroga en la capital francesa. Su actitud posterior, de ave fénix renaciendo de las cenizas parisinas para volar sobre Montevideo ayudado por nuevas alas decadentes, es comprensible en la medida en que Quiroga entiende que no es fácil volver la espalda ante un movimiento que él mismo ayudó a forjar en el Río de la Plata. Además, es bueno destacar que esa desilusión no implica que el Modernismo o París —mucho menos— fueran los equivocados, sino que es el futuro narrador omnisciente quien irá descubriendo que su camino es otro y que en todo caso el *Decadentismo* pasará a ser —en *lo insólito* y *lo raro*, como decíamos anteriormente— uno de los apoyos de su peculiar estilo para contar una historia.

El 30 de marzo de 1900, Horacio Quiroga parte a París, vía Génova, en el *Città di Torino*. Su diario de viaje, sin embargo, comienza en Salto el 21 de ese mismo mes.

(*) **París en Quiroga**, Cahiers d'études romanes, Nº 13, Paris, Institut des Langues, 1988.

La travesía de veinte días ya lo empieza a inquietar: se imaginaba un viaje con visos románticos y avatares conradianos; no hace más que pensar en cierta novia —Sara—, en sus amigos "mosqueteros" —que lo han despedido como quien despide a "un predestinado", según anotación inserta en los inicios salteños del diario— mientras lee *Sapho*, de Daudet, libro que como *Fecundidad*, de Zola, lo deslumbra y le trae sueños pesadillescos en donde se ve traicionado por su novia.

Una vez llegado a Génova viaja a Módena y desde allí prosigue en tren —otra experiencia negativa: el joven escritor cree no ver más que caras poco amigas en los vagones—, arribando a París el 24 de abril de 1900.

Antes de la partida, Quiroga había prometido enviar algunas notas sobre la 4ª Exposición Internacional de París —motivo aparente de su viaje— al periódico *La Reforma* de la ciudad natal. De las dos colaboraciones que dicho órgano de prensa publicó, citamos fragmentos de la primera, aparecida el 29 de mayo —fechada en París el 5 de ese mes— y que muestra la primera impresión de Quiroga frente a la ciudad de las artes, la ciudad mundana:

> *"—Héme por fin en París, en la capital-cerebro, en la ciudad de las ciudades, donde todo es acumulamiento, palpitación y prodigio."*

Más adelante Quiroga describe el territorio francés que tuvo oportunidad de observar durante el trayecto en tren desde Módena: resalta las carreteras y los cultivos, destaca los avances a nivel de agricultura, y de París su urbanización, la vida social, etc. El joven corresponsal muestra bastante objetividad, sobre todo cuando toca el tema artístico:

> *"He estado tres veces en el Louvre, y he visto cosas que asombran y cosas que pueden pasar desapercibidas."*

Pondera la Venus de Milo —a la que le dedicará un poema—, confesando no sentir demasiado por la escuela de pintura italiana. Luego pasa a uno de sus temas predilectos y extra literarios: el ciclismo, del que dice que sigue siendo el deporte de moda, *"a pesar de los últimos triunfos del automovilismo"*. Hace referencia a la pista municipal que se está construyendo en el Bosque de Vincennes, o a la Exposición Internacional, siempre con precisión de medidas característico de una vida y obra donde el detalle técnico, especializado —esto también es producto del Modernismo— cobró fundamental importancia anticipando —en el Diario— al escritor preocupado de la meticulosidad descriptiva, que por ejemplo no sólo se halla presente sino concluyente en un cuento de 1918, *"Los fabricantes de carbón"*, recogido en el volumen **Anaconda** (Bs. As., 1921).

Se aloja en el Hotel de la Place de l'Odeon y desde allí saldrá a recorrer los bulevares en una bicicleta que compra de segunda mano; pedalea metido en su camiseta que luce las iniciales del Club Ciclista de Salto —del que fue socio fundador—; reincide en las visitas a la Exposición, y en materia de literatura frecuenta la tertulia que lidera el poeta Gómez Carrillo en el Café Cyrano. El producto de estos encuentros ocasiona en Quiroga un descreimiento de todos aquellos escritores hispanoamericanos residentes en París. Es conocido el incidente con Gómez Carrillo —a propósito del idioma guaraní— y cómo el Quiroga decadente se pone de parte de América, en franca y extraña oposición a los extranjerismos y afrancesamientos. Este incidente corre parejo con una realidad que empieza a manifestarse en la economía del autor de *Aspectos del Modernismo*: sus recursos monetarios comienzan a escasear: los 88 pesos uruguayos —444 francos, al cambio de la época— se le irán yendo al punto de tener que empezar a pedir fiado. Descubre otro París, el París cotidiano, muchas veces ignorado por esa intelectualidad cómodamente autoexiliada, que no nace sino de los libros y que es algo que Quiroga irá abandonando con el tiempo gracias a su depuración vivencial y artística. La anotación de mayo 16 revela a un muchacho de 21 años que lentamente se va quedando sin dinero, y que a través de su nueva óptica describe un París cuyos habitantes viven una vida de trabajo, hallándose bastante apartados de exposiciones, tertulias literarias y poses decadentes:

> *"En la calle no se ve más que pueblo: obreros, empleados, agentes de negocios, paseantes (...)".*

Quiroga se ve doblemente distanciado: por un lado de los poetas americanos que se reúnen en torno a Gómez Carrillo o que se lucen junto a Darío —con quien el creador salteño no tendrá demasiado trato pese a una semblanza de Quiroga que hace el poeta y ensayista uruguayo Raúl Montero Bustamante en su libro **El Parnaso Oriental** (1902)—, y por el otro lado de esa selecta clase social que, en lo formal, el uruguayo decadente está lejos de desestimar, pero a la que no puede llegar. En París, el señorito salteño se torna curiosamente nacionalista; añora lugares tales como la Plaza Independencia, de Montevideo, o sus paseos adolescentes por la Laguna de Palma Sola, en el departamento de Artigas.

Recorriendo las páginas del *Diario*, advertimos que en ningún momento su autor especifica las reales motivaciones que lo llevaron a

París. Es cierto que estamos en presencia de un futuro escritor de raza que ya ha iniciado sus armas en el oficio; es cierto que su espíritu inquieto se seguirá desarrollando conforme pasen los años y que así como lo vemos haciendo una crónica donde refiere su pasión por el ciclismo, años después lo veremos montado a una moto, conduciendo un auto, navegando en un bote construido por él, o hasta piloteando un avión biplano. En primera instancia la lectura del *Diario* nos revela a un cronista de los acontecimientos que va registrando sus impresiones parisinas. Pero el motivo literario aparecerá cuando empiece a frecuentar, con poco éxito, la peña de Gómez Carrillo. Esta circunstancia lo lleva a anotar el 20 de mayo:

"(...) —cuando oigo que hablan de literatura— me crispo como un caballo árabe. Fijo mucho la atención sobre el ciclismo, u otro asunto cualquiera que me domina (...)".

Y lo que en realidad lo domina, lo empieza a dominar, es esa creciente convicción de sentirse un escritor, un ser neurótico, un "fronterizo de la razón", que durante el trayecto por el Atlántico —y con lucidez— reflexiona sobre los altibajos de su espíritu:

"Acabo de levantarme. He pensado anoche sobre la imbecilidad de este viaje, extraño, perdido, raro, tal vez visible para los pasajeros" (4 de abril, a las seis de la tarde).

"(...) viene a mi cabeza, a veces por ráfagas, la ilusión de que podría estar en Salto (...) en esos momentos reniego formalmente de haber emprendido este viaje (...)" (6 de abril, a las cinco y media de la madrugada).

A partir del 24 de mayo se inicia la segunda etapa de la estancia quiroguiana en tierras de Baudelaire. La misma, como ya lo señaláramos, se traduce en la penuria económica producto de su mala administración de los recursos con los que cuenta —y por aparición de cierta *cocotte* que supo dejar su huella sentimental en el corazón del "joli petit arabe"—, giros del exterior que no le llegan y un sentimiento de rechazo intelectual hacia su persona, lo que acaba parcialmente con sus sueños de gloria parisina. Esta faceta negativa se caracteriza por mendigar, soportar la caridad del hotelero y pasar hambre. Quiroga se empieza a dejar la barba —al parecer porque justamente no tiene dinero para afeitarse—, rasgo fisonómico que no se quitará más de ahí en adelante y que con el tiempo irá adquiriendo ese hermético y popularizado toque mesiánico. Un mes después de la llegada sólo restan el fracaso y la humillación; y más humillación —aunque aliviadora— cuando el Consulado Uruguayo le proporciona pasaje y viático hasta Marsella, para de ahí retornar a América.

El 12 de julio de 1900 Horacio Quiroga arriba a Montevideo en el *Duca de Galiera*; en la lista de pasajeros figura como "giornalista". Su indumentaria del regreso dista mucho de ser la que le dio el porte decadente y dandy al ávido buscador del gran mundo.

El triunfo del fracaso

El **Diario de Viaje a París** consta de libretas con anotaciones que van del 21 de marzo, al 24 de abril y del 25 del mismo mes al 10 de junio de 1900. Años después de la aventura juvenil el escritor maduro se lo regaló a su colega argentino y "hermano menor" —como lo llamaba cariñosamente— Ezequiel Martínez Estrada, quien lo conservó durante algún tiempo, donándolo finalmente al Instituto Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios (INIAL), de la Biblioteca Nacional, en Uruguay. Se publicó por primera vez como **Diario de viaje a París**, de Horacio Quiroga, Revista del INIAL, año I, tomo I, nº 1, Montevideo, 1949, págs. 49 a 185. Tal acontecimiento literario obedeció a una feliz iniciativa del prestigioso crítico uruguayo Emir Rodríguez Monegal —desaparecido no hace mucho tiempo— quien también prologó y anotó la edición de esa importante experiencia quiroguiana.

Pero, ¿por qué un viaje del que ya parecía arrepentido antes de haber llegado a su objetivo ubicado del otro lado del Atlántico?... Horacio Quiroga intentó probarse a sí mismo escapando de la égida materna, aunque también para empezar a perfilar una característica —muy suya— que seguirá desarrollando a lo largo de su vida: el sentirse un desterrado entre los hombres, primero, y entre los intelectuales, después. Salto, Montevideo, París, Buenos Aires, son las etapas iniciales de ese largo itinerario que lo llevará a reencontrarse siempre con lo trágico que campea en su propia vida y en gran parte de su obra mayor. Esto quedará corroborado a comienzos de 1902, cuando accidentalmente mate su amigo y también poeta, Federico Ferrando. Pero Ferrando sería sólo un eslabón más que se uniría a la cadena de infortunios anteriores: las muertes de su padre, su padrasto, dos de sus hermanos, y posteriores; similares desgracias que toca a su primera esposa —Ana Mª Cirés—, él mismo, Leopoldo Lugones y Alfonsina Storni —la gran poetisa argentina— por misteriosa extensión que llega incluso a los dos hijos del

primer matrimonio: Eglé y Darío Quiroga, víctimas de un sino quiroguiano y fatal que hizo desembocar a estos seis seres en el camino del suicidio.

En lo profundo de los acontecimientos no es París ni los poetas hispanoamericanos los que desilusionan a Quiroga, sino que es él mismo que se desilusiona ante la intuición o certeza de que su destino, el del hombre y del escritor —que aquí van juntos— es otro. Porque París no dejó de ser Meca ante la frustración, el fracaso de uno de sus visitantes, y posterior a Quiroga muchos otros escritores recalaron en sus bulevares y cafés. Cada escritor persigue sus fantasmas y cuando los encuentra y a veces los atrapa, nace el estilo que caracteriza a cada uno de ellos. Horacio Quiroga persiguió sus fantasmas en la ciudad que lo vio nacer, luego en Montevideo, prosiguiendo en Buenos Aires adonde se traslada para fijar residencia una vez pasada la tragedia que le costó la vida a su amigo y colega Ferrando. París, no obstante, es un paso fundamental en este "primer cuentista del Río de la Plata", como lo saludó Lugones cuando aquél publicó **Los perseguidos** (Bs. As., 1905) junto con **Historia de un amor turbio**, una de sus dos únicas novelas —y seguramente la más lograda— en 1908. París marcará el *antes* y el *después*; porque si bien Quiroga retorna con un sentimiento de fracaso, ese fracaso de lo "exterior" lo resitúa en su contexto. El "Consistorio del Gay Saber" supondrá una renovación del postulado decadente y de su imagen de dandy —ahora con barba recortada—, aunque sensiblemente el poeta del "Martes, 24 de noviembre" se irá aproximando cada vez más el género en el que se convertiría en un Maestro: el cuento. Este género le merece un segundo premio en el concurso organizado por la revista "La Alborada" de Montevideo, prestigiado por un jurado que integraban José E. Rodó, Javier de Viana y Eduardo Ferreira, en noviembre de 1900.

Con el tiempo Quiroga obrará un proceso de transmutación en ese material y en esas influencias de sus primeras lecturas francesas, revirtiéndolas en mejor beneficio para una producción que se integra —descontando los títulos ya mencionados— con **Cuentos de la selva** (Bs. As., 1918), **El salvaje** (Bs. As., 1920), **Anaconda** descubierto el ambiente a su espíritu y sus mayores esfuerzos como hombre y escritor: San Ignacio, en la provincia de Misiones, República Argentina.

Quiroga nunca se apartó completamente de los modelos de su juventud, sino que supo utilizarlos en beneficio de su propia literatura y esa literatura fue producto de su vida y de su cultura. Por eso, años después, muchos años después y cuando Quiroga se siente cumplido con la vida y con el oficio literario, ese ser que ha quedado solo en la Meseta del Horqueta —con el Río Paraná muy cerca de su Casa de Piedra y con el recuerdo próximo de la lejana Mª Elena, segunda esposa que

acaba de abandonarlo se permite mencionarle a Ezequiel Martínez Estrada, en carta fechada el 12 de Agosto de 1936:

> *"¿Es Ud., como yo, víctima del recuerdo? ¡De qué modo permanezco ligado poéticamente a lo que he vivido! Mis predilecciones literarias de mi primera juventud persisten vívidas en mí (...)".*



Jorge Rufinelli

LA VIDA EN MISIONES (*)

Prólogo

A mediados de 1903 Horacio Quiroga se encontró en Misiones por vez primera. Hasta entonces habia sido, por etapas, un dandy finisecular, el precoz pontífice del Consistorio del Gay Saber, un hombre que descubre súbitamente el horror, al matar por accidente a un amigo —Federico Ferrando—, y luego el profesor de Gramática del Colegio Británico de Buenos Aires, quien a último momento logrará sumarse a la expedición de Lugones a las ruinas jesuíticas. Un pretexto dio comienzo a esta aventura: alistó la cámara, como pretendido fotógrafo, sin saber que en ella encarnaría un símbolo: durante mucho tiempo él mismo sería el objetivo, desapasionado observador que registra y no juzga.

Otros encuentros fueron reservados para un futuro no muy lejano. Al año siguiente, con seis mil pesos de la herencia paterna, abandonó otra vez Buenos Aires para instalarse en el Chaco y hacer una rápida fortuna con el cultivo del algodón. En febrero de 1904 le escribía a su primo José María Fernández Saldaña: "Estuve hará cerca de un mes en el Chaco... Volveré allá en abril donde quedaré para siempre". Lo curioso es cómo Quiroga da a ese segundo viaje proyectado, un carácter definitivo, casi, como si hubiese elegido ya la vida en la selva. Sin embargo, con la perspectiva de su fracaso comercial, de su inmediato regreso, derrotado, y de su posterior elección de Misiones, esa sí definitiva, las cartas sobre esta corta aventura evidencian las contradicciones y la desorientación que domina entonces su vida.

Tanto en ese tiempo como en los siguientes años misioneros, Quiroga hizo gala de una obsesión comercial: emprendió las aventuras

---

(*) Parte inicial del "Prólogo" a **La vida en Misiones**, Tomo VI de **Obras inéditas y desconocidas**, Arca, Montevideo, 1969.

posibles y muchos de los textos de este volumen, sin contar las innumerables cartas con sus innumerables proyectos, no son sino una terca reflexión sobre las posibilidades de salir adelante en cada empresa. El cultivo de la yerba mate, la fabricación de vino y de carbón, la rapadura, etc.; todas las notas periodísticas a su propósito, parecen los borradores y esquemas de un hombre que sopesa ventajas y desventajas, riesgos y seguridades de cualquier intento que tendrá una de dos consecuencias: la riqueza desmesurada o la miseria total. Así, habla en sus cartas desde el Saladito, de su propósito de hacer dinero, "gran fortuna", y es consciente del "hervor de mercantilismo" que lo invade, calificando su propio trabajo, con algo de pose, de "pequeño y vil comercio". Esto es casi un acento que el escritor se empecina en poner sobre sus actividades iniciales, acaso porque mucho hay en ello de explicación ante sí y ante los otros, que intenta superponerse a su ya explotada imagen de poeta modernista. Durante años sucesivos, la misma obsesión, sin desaparecer, cambiaría sustancialmente: se haría más densa, y no porque fracaso tras fracaso acabaran por desalentarlo. Esa actividad de homo faber, ese tardío culto al trabajo manual que en las cartas a Martínez Estrada se ha convertido en *sabiduría*, en un comienzo fue ambición o sueño, pero con el tiempo se transformaría en necesidad de sobrevivencia.

La edificación del colono, en la aventura chaqueña o en las primeras escaramuzas misioneras no fue fácil: ineptitud comercial, de relación y de trabajo con la mano de obra nativa, total ausencia de apoyo oficial, esas condiciones se reflejaron también en el Quiroga escritor. Hacia 1904 él era el único del grupo cenacular de 1901, que mantenía la ambición literaria. Confiesa a Fernández Saldaña su desolación y la crisis que sufre en su vocación de escritor: "Tú te quejas de tu soledad, con las agallas resecas fuera del agua; pero si vieras los tormentos que he tenido en estos seis meses, el desaliento diario, sin fe absoluta en mí —y lo que es más triste, sin creer ya en el arte— convencido de que estaba muerto para escribir, sentado en un cajón de kerosene, repitiendo horas enteras un párrafo de cuento, incapaz de hacer algo más, en el derrumbamiento de toda mi vida valiente, amortajándome melancólicamente con mi juventud de vuelo y ardiente espera, tapándome la cara con las manos —sin metáfora— deshecho de dolor por lo que había sido". En efecto, durante 1904, si escribe, no publica una sola línea en revistas argentinas; y al año siguiente publica apenas tres breves textos sin hacer todavía del ambiente al que se ha trasplantado, tema de artículos o cuentos. Sin embargo su crisis juvenil —tiene 25 años— no deja de mostrar una delicada grieta, apenas perceptible, de sufrimiento

cultivado, de pose decadentista. Si bien hacía entonces las primeras armas en esta batalla contra la selva —y es previsible un lento y seguro endurecimiento en el hombre—, hay en sus actitudes epistolares una insoslayable ligereza, nada propia de quien, según la tradición crítica, ha *descubierto* la selva ya en 1903. Tal revelación —y puede emplearse la palabra aunque su sentido, para Quiroga, será diferente treinta años después— sin duda alguna fue progresiva, como un lento descubrimiento. En estos años primerizos la vida cotidiana se entrelazó y superpuso al recuerdo de los amigos y la época consistorial. Esperaba aún encontrarse con ellos. Las frecuentes escapadas al Salto natal eran fatales entrecruzamientos entre el trabajo y la diversión, y así es posible encontrar, en las cartas de la época, párrafos como los siguientes: "Voy al Salto por varios días. Me revivificaré un poco entre faldas y su consiguiente perversión". Porque sigue siendo el mismo muchacho que quiere deslumbrar narrando procaces "tropelías" salteñas. Vale la pena por ello demorarse en estos primeros años y ver cómo la formación decadentista se entremezcla con su llamado "hervor de mercantilismo", con su "pequeño y vil comercio" que le permitirá, por ejemplo, "el viaje consistorial a Montevideo" o "la literatura a hacer cuando las finanzas ópimas me permitan vacaciones agudas por ahí".

De todos modos, cuando regrese a Buenos Aires, fracasada la empresa, perdida la herencia, sentirá nostalgias de ese primer sabor de paraíso que ya no lo abandonará. Pocos meses después diría: "Si algo deseo es tener un poco de plata, echar al diablo a todos los hombres y encerrarme en otro Saladito. Supondrás si —en tal estado— echo de menos mi temporada agreste. Sentarme en un claro de monte, una buena mañana de invierno y sol, habiendo caminado mucho, fumando un cigarro con la escopeta al lado, rodeado de perros echados, me parece esto una esperanza de nueva vida". Si en estas líneas el retrato tiene algo de diletantismo: si falta aún la reserva del hombre que ha vivido lo que no tiene necesidad de ensoñar; si no ha entrado aún en la convivencia tácita con la naturaleza, por lo menos ha sentido que se trata de una "nueva vida", y ese sentimiento sin duda lo empujará a ella. Poco tiempo después la convertiría en realidad, y ese otro Saladito sería San Ignacio, Misiones.

N. Baccino Ponce de León

EL SALVAJE (*)

1910 - 1916

En 1910, el largo itinerario que lleva del dandy al salvaje parece concluir. El 30 de diciembre del año anterior Horacio Quiroga contrae enlace con Ana María Cirés, una de sus discípulas en la Escuela Normal y con ella emprende la aventura definitiva —así lo cree— de su radicación en Misiones.

1908 es un año importante en la vida del hombre y del artista. No sólo conoce y se enamora de Ana María Cirés, a quien sueña como la compañera ideal para su vida en la selva, sino que, por primera vez el artista en todo su esplendor original, se revela en dos cuentos publicados ese año en "Caras y Caretas".

Cuando el 7 de marzo de 1908, los lectores de aquella revista, tuvieron ante sus ojos un relato de dos páginas, ilustrado con dos dibujos de Hohmann, ambientado en el Chaco y en el que el narrador adoptaba el punto de vista de unos perros para contar, las instancias alucinantes de la muerte de un inglés por insolación; ninguno podía imaginar que aquel cuento iba a transformarse en el primero de una larga serie con los que el autor salteño, iba a convertirse en uno de los más grandes cuentistas de habla hispana. En efecto, "La insolación" es el primero de los cuentos que nacidos de la experiencia vital del autor, iban a permitirle, aunar a su dominio del "metier" una visión particular del mundo; esa que conformaría su estilo definitivo y más original. Nadie podía advertir entonces, porque nadie podía saber lo que ese mismo hombre iba a escribir en los próximos veinte años; que ese cuento revelaba a un autor que había alcanzado por fin la madurez.

El mismo año y como para corroborarlo, se publica su segundo cuento de monte o misionero —como se les ha llamado desde entonces a los relatos que tienen como ámbito la selva—; "El monte negro" fue

---

(*) **Horacio Quiroga. Itinerarios**, Bca. Nacional, Montevideo, 1977.

publicado por "Caras y Caretas" el 6 de junio de 1908.

Claro que habrá que esperar hasta 1912 —y un total de 39 cuentos publicados desde *El monte negro* para que el narrador se reencuentre con su voz, en *A la deriva* publicado por Fray Mocho el 6 de junio de aquel año. Pero pese a muchas indecisiones y algunos notorios retrocesos, los dos relatos de 1908 marcan un hito fundamental en su trayectoria y son los primeros y si se quiere, aislados fulgores, de un nuevo astro que se levantaba en el cielo de las letras hispanoamericanas.

Instalado en Misiones, en las pausas del duro trabajo que se impone y en medio de las tormentas de un matrimonio desdichado, su arte crece a expensas del hombre y su felicidad: "*—un hombre que parece al mismo tiempo, vivir buscándose a sí mismo e intentando fugarse de sí en todo instante, como si recubriera con mil máscaras el rostro verdadero, al punto que todo en él toma por momentos el aspecto de una evasión lírica de la realidad, aunque construya con materiales reales el mundo de sus sueños*". (1); un artista, cada vez más lúcido e intransigente consigo mismo, que va despojándose de lo superfluo en coherente y obstinado afán de autenticidad.

En 1912 publica además de *A la deriva*, *El alambre de púa* también en Fray Mocho y el 6 de diciembre en la misma revista, otro de sus grandes, inolvidables, cuentos de monte: *Los inmigrantes*.

Mientras tanto, lucha Quiroga por tornar productivas sus tierras. Lucha contra un suelo pobre y una selva invasora; lucha contra su inexperiencia y contra sus proyectos disparatados. Funda una sociedad para la explotación de la yerba mate, fabrica turrones y destila naranjas, hace carbón y extrae caucho, planta sus naranjales, embellece el parque en torno a su casa, se ocupa en los arreglos de ésta, caza, pesca, cría animales salvajes, llena las paredes de su casa de extraños trofeos que arranca al monte, cumple malamente sus funciones de juez de paz, soporta con dignidad la pobreza y se interna cada vez más en su selva y en sus personajes: *Misiones era descubierta pero al mismo tiempo, Misiones lo descubría, lo revelaba* (2).

— — — — — — — —

(1) Arturo S. Visca. Prólogo al Tomo I de **Cartas inéditas de Horacio Quiroga**, I.N.I.A.L., Montevideo, 1959.

(2) Emir Rodríguez Monegal. **Horacio Quiroga, vida y creación**. En Número, Nos. 6, 7, 8 de enero a junio de 1950. Incluído en La Literatura Uruguaya del 900, Montevideo, 1950.

UNA DECADA DE PLENITUD

1916 - 1926

La muerte de Ana María Cirés, pone fin a una situación inestable, atormentada y dolorosa entre los esposos, e interrumpe el tan acariciado sueño de no salir de Misiones.

Quiroga va a intentar durante casi un año, enterrar su recuerdo y seguir adelante, pero como a Subercasaux, el protagonista de *El desierto*; todo en ese ámbito misionero le recuerda su trágico final y aviva el dolor de una conciencia hecha llaga que no cierra. Finalmente, a fines de 1916 regresa a Buenos Aires y se instala con sus dos hijos en un sótano de la calle Canning, Nº 164. *Sólo la parquedad de sus recursos explica la elección de este albergue, constituído por dos piezas amuebladas pobremente y una cocina que debía oficiar también de comedor* — anotan sus biógrafos, Delgado y Brignole.

El 17 de febrero de 1917, gracias a las gestiones realizadas por sus amigos montevideanos, es nombrado Secretario del Consulado del Uruguay en la Argentina.

Se inicia así una década de plenitud para el arte consumado de Horacio Quiroga. Una década en que al prestigio que le han dado sus cuentos dispersos en diferentes revistas porteñas, viene a sumarse el más sólido y menos efímero que cimentarán sus libros de estos años. Una década en que su nombre trasciende fronteras y es aclamado dentro y fuera de ellas, como el mayor cuentista de lengua española.

Una época en que al fracaso del hombre, se sobrepone el brillo inusitado, para el medio, del artista. Cuando a fines de esa década, en 1926, logra reconstruir su vida sentimental y se dispone a volver a su selva, la publicación de su libro más homogéneo: **Los desterrados** lo coloca en un sitial de privilegio, como el que pocos artistas han disfrutado en vida.

Este proceso de consolidación, se inicia en 1917 con la publicación de un nuevo volumen de cuentos, el primero en casi diez años: **Cuentos de amor de locura y de muerte**. La crítica lo reconoce entonces, y en forma unánime, como el mejor cuentista de habla hispana. Cierra así, *"con su libro más rico y heterogéneo"*, el segundo período de su obra, que lo muestra *en doble estudio minucioso: del ámbito misionero, de la técnica narrativa, al tiempo que recoge mucho de las obras del*

período anterior, ha dicho Emir Rodríguez Monegal de **Cuentos de amor de locura y de muerte**.

Lo mejor del volumen pertenece sin duda a los cuentos de ambiente misionero o chaqueño, ya aludidos y que fueron publicados desde 1908 en revistas porteñas. A ellos se agregan, cuentos que revelan la formación modernista del narrador y la influencia de Poe en su estética de aquella etapa, poniendo de manifiesto en su conjunto un talento fuera de lo común y un dominio técnico sin precedentes.

Un estudio pormenorizado de los mismos, excede los límites fijados a esta iconografía, pero basta señalar algunos nombres de los que integran el volumen, para dar cabal idea de su importancia.

Junto a *La gallina degollada* y *El almohadón de plumas*, se incluyen, *A la deriva*, *La insolación*, *Los mensú*, *Los pescadores de vigas*, etc. El narrador, maduro aunque vacilante, de 1908, el cuentista misionero que se afirma en el 12 y en el 14, y el estilista consumado de 1907 obtiene ahora, el merecido reconocimiento de su talento; el éxito inmediato del libro, que agota dos ediciones en pocos meses, vale su consagración.

Consagración, reconocimiento, éxito, que vale por cuanto confirma a Quiroga, el camino a seguir. Al respecto, es muy ilustrativo de las dudas que lo asaltaban en estos años de silenciosa creación, la carta que dirige a José Mª Delgado, el 8 de junio de 1917: *No se me escapaba que La meningitis, Estación de amor y sobre todo Isolda* —cuentos que integran el volumen aludido— *te iban a gustar (...) pero no esperaba eso de los cuentos de monte. Tanto más me agrada pues, tu opinión sobre éstos. Para mí, uno que no has nombrado es de lo mejorcito: Alambre de púa. Creo que la sensación de vida no está mal lograda allí. Cuando he escrito esta tanda de aventuras de vida intensa, vivía allá, y pasaron dos años antes de conocer la más mínima impresión sobre ellos. Dos años sin saber si una cosa que uno escribe, gusta o no, no tienen nada de corto. Lo que me interesaba saber sobre todo es si se respiraba vida en eso; y no podía saber una palabra. Cuando venía por aquí cada dos años, apenas si uno que otro me decía dos palabras sobre esas historias, que a lo mejor llevaban meses ya de aparecidas cuando veía a alguien. De modo que aún después de ocho años de lidia, la menor impresión que se me comunica sobre eso, me hace un efecto inesperado: tan acostumbrado estoy a escribir para mí solo. Esto tiene sus desventajas; pero tiene en cambio esta ventaja colosal: que uno hace realmente lo que siente, sin influencia de Juan o Pedro a quienes agradar. Sé también que para muchos lo que hacía antes (cuentos de efecto, tipo El almohadón), gustaba más que las historias a puño limpio, tipo Meningitis o los de monte.*

La elocuencia de estas palabras hacen innecesario todo comentario. El hombre y el narrador han tenido en contacto con la selva, un cambio sustancial y definitivo. El 23 de mayo de 1918 escribe al crítico uruguayo Alberto Lasplaces: *De decadente, pues, no tengo sino* **Los arrecifes de coral**. *He querido darme cuenta de unos cuantos paraísos artificiales, pasando sobre ellos una vez informado. No pruebo jamás alcohol, ni lo he hecho nunca. Lo que puede haber en algunos cuentos de alucinación es simple cuestión de adentro: de aptitud más o menos manifiesta para sentir tal cual cosa. Ud. me comprende y concluyo. Estas zonceras se las he contado precisamente para que Ud. no se equivoque, amigo. De lo que más me enorgullezco en esta vida es de mis correrías por el bosque, donde he tenido que arreglármelas yo solo. Y desde luego, son las narraciones de monte las que me agradan más.*

Mientras tanto, su vida en Buenos Aires es intensa. Figura consagrada, en torno suyo se nuclean autores más jóvenes, atraídos por su obra y también por su extraña y carismática personalidad, nimbada de leyendas; todos lo aclaman, festejan sus exabruptos, adoran sus silencios obstinados y descorteses, comentan sus conquistas amorosas y exageran sus aventuras; el mito crece, alimentado por la obra y a expensas del hombre, que esconde su fácil ternura detrás de tantas máscaras.

Uno de los más notorios nombres de su cenáculo que se agrupa en torno a Quiroga por los años 20 y que recibe el nombre de Anaconda, Alfonsina Storni, dice de él: *Horacio Quiroga pertenece al grupo de los instintivos geniales, de los escritores desiguales, arbitrarios, unilaterales y personalísimos. Como todos los instintivos no dan su máximun sino en aquellos temas que se ajustan perfectamente a su naturaleza individual, y esto sea dicho en su elogio, pues cuando aciertan son insuperables y producen obras de sabor inimitable. Este escritor, más que un hombre de temperamento dúctil, solado, afinado por la civilización y el brillante cepillo de las bibliotecas, es un muñón de la tierra, levantado sobre ella para observar a la naturaleza en su juego total de encontrados intereses, con ojos ávidos, escudriñadores, impresionados y celosos de toda sensación de fuerte colorido. Enamorado sincero de la naturaleza, sus grandes aciertos de escritor, le vienen de haberla poseído, en su contacto rendido y frecuente, como a una mujer, y de haber visto al hombre, su hermano de lucha por el alimento diario y el oro que da la libertad, caer destrozado ante su impasibilidad y su "razón" oscura, fatal y legítima.*

Mientras así se celebra, ha publicado en 1918 su sexto libro **Cuentos de la selva** y en 1920 **El salvaje**.

En estos nuevos volúmenes es cada vez mayor, el predominio de los cuentos de monte y lo mismo ocurre en **Anaconda**, publicado en el 21. Continúa mientras tanto, cimentando su prestigio desde revistas porteñas como "El Hogar", "Atlántida" y "Caras y Caretas". Allí además de sus cuentos, los mismos que van a integrar sus volúmenes de estos años, publica crónicas de monte; sobre los animales de la selva llega a colocar 26 durante 1925, a los que se agregan 5 artículos sobre botánica y varios sobre diferentes temas, entre ellos, sobre literatura, sumando para este año considerado, un total de 40 colaboraciones destinadas a diarios y revistas. A ellos corresponde agregar una lista innumerable de notas críticas sobre cine, su nueva pasión, publicadas en "Caras y Caretas" y luego en "Atlántida".

Tan intensa actividad, no lo distrae de su labor creadora, ejecutada muchas veces en horas robadas al Consulado y así, en 1920 "La Nación" publica otro de sus grandes relatos misioneros: *El hombre muerto*, y "El Hogar" su inolvidable *Tacuara-Mansión*.

En 1924 la Editorial Babel publica un nuevo libro de cuentos, **El desierto**, título de un cuento epónimo publicado el 4 de enero del 23 por "Atlántida".

El narrador ha llegado a su apogeo. Su dominio de la materia narrativa no tiene precedentes en el género, habida cuenta de la brevedad de los relatos. Su estilo, a fuerza de despojarse de lo accesorio es una muestra impresionante de efectividad y concisión, unas pocas palabras alcanzan al narrador, en la plenitud de su arte, para construir una historia que queda en el alma, grabada a fuego.

Su volumen de 1926 **Los desterrados**, es el broche de oro de todo este proceso. Allí el hombre misionero y su paisaje se adueñan por completo del libro, confiriéndole una unidad que no tuvieron los anteriores. Tipos de aquel ambiente, ex-hombres que han ido a dar con sus vidas a este remoto confín del corazón de América, emergen del monte sin más pasado que su leyenda y se aferran a un presente sin porvenir. Así desfilan ante los ojos maravillados del lector: Joao Pedro, el juez Sotelo, Van Houtten, Juan Brown, el Dr. Else y muchos otros; hasta los que ni nombre tienen, como el protagonista de "El hombre muerto".

La realidad misionera de la que Quiroga extrae no sólo el material de sus cuentos sino, lo que es más, su particular visión del hombre y su mundo; médula de su estilo descarnado y preciso, ha dado en **Los desterrados** su mejor fruto. *Su libro más homogéneo y decidido*—ha dicho Noé Jitrik, ("H. Q. una obra de experiencia y riesgo")— *donde parece haber abandonado para siempre todo otro recurso que no saliera de sí mismo y en el cual no incluyera ese particular mundo formado a costa de años y de fatigas.*

Coincidiendo con la aparición de **Los desterrados** recibe el autor el homenaje de sus contemporáneos. Los más importantes escritores del Plata, colaboran en un número especial de la reviva "Babel", enteramente dedicado a Quiroga. La sola mención de los nombres que aportaron al homenaje, único en su género, dan la pauta del prestigio del salteño. Benito Lynch, Alfonsina Storni, Juana de Ibarbourou, Payró, Lugones y muchos otros; no vacilan en proclamarlo públicamente.

Y sin embargo, el mismo año en que su fama llegaba al punto más alto a que puede aspirar un escritor: el reconocimiento unánime de sus colegas, por encima de celos y rivalidades; su estrella literaria comenzaba a declinar. Ricardo Güiraldes acaba de publicar su **Don Segundo Sombra**, y se convierte en figura central de un movimiento que tiene como órgano de difusión la revista "Martín Fierro" y como orientador a Jorge Luis Borges. El hombre *"afinado por la civilización y el brillante cepillo de las bibliotecas"*, y el que es *"un muñón de la tierra, levantado sobre ella"*; representan dos concepciones del arte diametralmente opuestas.

El grupo de "Martín Fierro" va a introducir nuevos criterios de valoración estética, que al cabo y en lo inmediato, serán adversos al escritor salteño y que motivarán en 1931, como respuesta, un supremo alegato, único en su género; se trata de un artículo titulado *Ante el tribunal*, publicado en "El Hogar" el 11 de noviembre de aquel año.

Enrique Amorim

1 - HORACIO QUIROGA DE PERFIL (*)

No sé de dónde le venía a Quiroga el soplo judío que hacía bullir su sangre. Pero el origen sefardí es evidente. Basta contemplar su perfil, tan característico, en la película que le tomé en los momentos más felices de su vida, cuando vivía en Vicente López y era dueño (mucho para él) de una motocicleta de poderosa cilindrada. Vivía en armonía con sus hijos, y la pequeña niña que había tenido con María gozaba de todas las ternuras de que era capaz un hombre hosco y pudoroso de sus sentimientos.

Amaestraba en ese entonces un coatí, al tiempo que armaba una embarcación, cuyo destino desconozco. Dos amigos le secundaban constantemente: Arturo Mom, actual director de películas que nunca pudo filmar un argumento del cuentista expresamente para la pantalla, y Guillermo Estrella, éste sí casi rapsoda de Quiroga, cuentista de categoría, a quien despedí para siempre en el cementerio de La Chacarita en nombre de SADE. Un tercer amigo conocía la intimidad del autor de **Anaconda**: Samuel Glusberg, que ahora firma sus escritos con el seudónimo nada injustificado de Enrique Espinosa. Glusberg publicó un cuento titulado *Horacio Quiroga, mi padre*, en el que señala que mucha gente creyó que él se paseaba por las calles de Buenos Aires con su progenitor, lo que da pauta no sólo a una vaga sospecha acerca del origen del gran cuentista. Puedo asegurar que la colonia judía de Buenos Aires se sentía orgullosa de las evidentes raíces de H.Q. Recuerdo que en la Wagneriana, cuando íbamos a escuchar música con Emilia Bertolé —a quien Quiroga festejaba a pesar de que Alfredo Bufano parecía dominar la batalla—, los melómanos judíos miraban con admiración a Quiroga, y que Estrella y Mom le jugaron alguna broma al respecto. Poco le importaban a Quiroga aquellas manifestaciones. Si alguna forma peculiar había en él característica, ella era su cultivada indiferencia, siempre alerta y muy bien distribuida. Solía invitarme a

(*) **El Quiroga que yo conocí**, Arca, Cal y Canto, Montevideo, 1983.

dejar la sala de la Wagneriana si no le gustaba el ejecutante. Y allá nos íbamos, al azar de las calles, con Alfonsina o la pintora citada. Pero recuerdo muy bien que se interesó, hasta quedarse inmóvil y olvidarse de Horacio Quiroga, para escuchar a Risler en sus magistrales ejecuciones de Beethoven, (Fernández Moreno decía burlonamente que H.Q. hasta cuando se colocaba los calcetines pensaba que era H.Q.). Ese culto a su personalidad, esas ganas de representar un ser original y sumamente importante fue lo que le hizo chocar con la burguesía de Salto y salir despreciándola camino a Buenos Aires. Era soberbio y altanero tratándose de asuntos suyos. Era buen amigo y hombre incapaz del menor chisme, y jamás comentaba los trabajos de los otros. Ni bien ni mal. Mientras Lugones y Gálvez parecían desesperarse por presentar a algún escritor nuevo, Quiroga mostrábase al margen.

No dio un solo espaldarazo. Lugones presentó y prologó a una tanda de poetas. Algunos sobreviven; otros no han ido muy lejos. Y hasta intentó destacar a un pintor —Gramajo Gutiérrez—, con este título en "La Nación": "Tenemos un gran pintor". Lugones era generoso a carta cabal, pero nada sabía de plástica. Y qué decir de Gálvez, que lanza, uno tras otro, a narradores de puro entusiasta. Ricardo Rojas era egocéntrico y no buscaba señalar talentos.

El poeta López Merino le labró este epitafio:

"Ricardo Rojas empaque
de cacique y león tenía.
Ya lo mató un fuerte ataque
de egolatría."

Estas tres figuras —Lugones, Rojas, Gálvez— formaban una trilogía que hacía reír a Quiroga. "A veces colocan a mí en lugar de Gálvez" —me dijo un día—, "pero observe que Lugones y Rojas se tienen acaparados el primero y segundo rangos". Benito Lynch, como vivía en La Plata, no contaba; y asimismo no cuenta actualmente José Pedroni, porque vive en Santa Fe. Esta es la típica política centralista literaria de Argentina, o, más bien, porteña. La provincia relegada por los "hábiles" ciudadanos de los grandes diarios. Esto empequeñece la vida literaria del país. Y no hay quien pueda decir que no es verdad. Arturo Capdevila también es pródigo en elogios, pero no estaba respaldado por un gran diario. Horacio Quiroga padeció la mala vida literaria. Cuando le conocí en "Caras y Caretas", extremó su cordialidad. En ese instante era cariño auténtico, por muchas razones que se explicarán en esta memoria. Fui a visitarlo porque me había escrito una carta a Olivos, donde yo vivía.

Al retirarnos de la redacción de "Caras y Caretas", donde Quiroga era asesor literario, recuerdo que en la puerta de calle, bruscamente, me despidió como cortando la posibilidad de que lo acompañase y le diese la lata. A él le gustaba ya que se le señalara con el dedo, que fuesen tenidas en cuenta sus barbas, que el peatón se volviera al verla pasar. Si salía de "Caras y Caretas", siempre solo y ensimismado, había que cultivar esa apostura que lo separaba del fluir natural de la gente. La psicología del hombre que usa barbas no tiene aún su verdadero estudio. Quiroga, de muy baja estatura, padecía sin duda por tal desdicha y usaba las barbas para distraer ese detalle deprimente. Las barbas de Quiroga se hacían lentamente un lugar en Buenos Aires, y no las llevaba descuidadas, sino que les dedicaba buena parte de su tiempo. Habría que detenerse mucho en una larga teoría, que es fácil que adivine el lector, para explicar ese deseo de singularizarse de Horacio Quiroga. Yo llegué a reprocharle, en artículos muy posteriores al que motiva la publicación de las cartas que se van a leer, el hecho de que jamás prologara un libro ni escribiese sobre nadie. ¿Egoísmo? No.

Simplemente puede explicarse así: Quiroga no tenía ni método ni forma de expresarse para juzgar. En realidad no sabía escribir un artículo bibliográfico. Los suyos, bastante tímidos, se juntan con los de José A. Oria, los dos primeros críticos de cine con enjundia que tuvo Buenos Aires. Quiroga utilizaba un seudónimo, porque no se sentía nada seguro en tal terreno. Y su nombre de cuentista no podía empañarse con el de mediocre articulista. Debe de haber lamentado las novelas que escribió, pues me dijo en una carta, que conservo, acusando el envío de **La Carreta**: "Usted y yo somos más fuertes en el cuento que en la novela". No obstante ser contadas las ayudas de Quiroga a los jóvenes —yo tenía 19 años cuando le llevé mis primeros versos—, Quiroga ejerció la función crítica porque se lo exigía "Caras y Caretas". Informaría quizás a la Dirección, o apartaría materiales publicables.

Le tomó fastidio a semejante trabajo, y fue cuando intentó la segunda aventura en Misiones. Pero así como no pudo soportar la vida literaria de Salto, tampoco aguantó la porteña. Luis García, el humorista olvidado, aquel de: "Al escritor H. G. Wells le gusta la soda Sels", le dio el mayor apoyo en Caras, y cargó con buena parte del trabajo de Quiroga, faltador, por cierto, e indisciplinado. Sus cuentos ya hacían roncha en las páginas en que escribían Rodó y Darío. Quiroga tenía autoridad, y sus pretensiones rebasaban las posibilidades económicas de la revista. En esos momentos le mandé a Quiroga un par de sonetos. El autor de "Anaconda", el que nunca escribiría sobre nadie, me contestó con la siguiente carta, que conservo:

"Marzo 20 de 1920.

"Amigo Amorim: ¿Será usted hijo del viejo amigo Enrique? Hágamelo saber al contestarme a esta. Pasé a la dirección su composición, donde me dicen que si usted tuviera a bien modificar el primer verso, tendrían mucho gusto en publicar "La Siesta". En efecto, es un tantito dura esa chaise-longue, raboneada como usted la acentúa. ¿No le parece? Muy poco trabajo le ha de dar reformar el verso. Espero que no tome usted a mal la advertencia de la dirección y de este su viejo amigo. Me dicen también que aunque se publicará de cierto su composición, no se aflija usted si no la ve aparecer en cierto tiempo, ya que están recargados de original. ¿Ha hecho usted otras cosas? Infórmeme, porque dada la edad que yo le supongo, es bastante rara la discreción de sus versos en gentes muy noveles. Suyo, HORACIO QUIROGA."

La carta está escrita en papel membretado de "Caras y Caretas", a mano. Y el epílogo, que va en otra carta de H.Q., donde merezco el primer reto por mi inveterada impaciencia. Ante los reclamos de que saliese el poema por la inminencia de la aparición de **Veinte años** (mi libro de versos bajo el sello de Pegaso), Quiroga me sacude con esta carta:

"Amigo Amorim: Hay para usted la mejor voluntad en "C. Y C.". Pero las revistas tienen un tranco de ellas, que nada tiene que ver con la impaciencia de los autores. Pardo mismo, que está mucho más al cabo que yo de estas cosas, me dice que aparecerá. Queda, pues, enterado. Salud, compañero, **H. QUIROGA**."

Esta fue la primera lección, que no creo haber aprendido muy bien. El libro apareció sin que "Caras y Caretas" me ayudase a anunciarlo... Voilà.

HORACIO QUIROGA Y EL MEDIO

Si se me pregunta cuál era el rasgo más sobresaliente en el carácter de Horacio Quiroga, respondo que lo definía la intemperancia. El exabrupto aparecía entonces como resorte imprevisible, incontrolado. La frase cáustica en asuntos domésticos, pero la total y fría indiferencia cuando se trataba de pleito o discusión entre colegas. Negaba rotundamente su firma al pie del documento solidario; y así es Castelnuovo quien se encarga de poner los puntos sobre las íes de este díscolo personaje de nuestras letras. Eglé, en una carta, se me quejó del autor de Tinieblas, Elías Castelnuovo, tan capaz él también, como el autor de **Anaconda**, de una actitud inusitada o poco oportuna. Hay grandes individualidades que confunden genio con mal genio, y que creen que un grito destemplado vale más que cien palabras justas repetidas en voz baja (no se crea que me eximo de tal pecado). Quiroga era intemperante, mas nunca sacó ventaja de orden mezquino para imponerse como escritor. Entre los tácticos y estrategos que hemos debido soportar ganándonos los lugares de mayor provecho, las situaciones fáciles pero muy difíciles de conservar con honrada conducta gremial (o profesional); entre tanto diestro en cubrir posiciones, Quiroga era un ejemplo de comportamiento. No quitó la plaza a nadie. No se aprovechó de coyuntura alguna. No viajó a expensas del Estado. No especuló con los premios, ni fue jurado, ni fue premiado, ni le hizo una visita oportuna al colega personaje o director de la revista o de suplementos. No sabía tratar con ese tipo de gente que ha sacado provecho hasta del mínimo y casual encuentro, ya en casa de Fulana o en el hall del estreno. Quiroga era soberbio. Era de una sola pieza. De la pasta de Pío Baroja.

Poco a poco la vida literaria de ambas orillas del Plata se ha ido transformando en una sabia administración de viudas. Escritor sin viuda es escritor olvidado o perdido. Libros que se desvanecían en el tiempo vuelven a ocupar el sitio que les dispensó un público poco exigente gracias a oportunísimos toques publicitarios. A Quiroga le repugnó el tejemaneje, y nunca quiso ser presidente de ninguna asociación o agrupación, desdeñoso y altivo. Pero también indiferente al conflicto. No sabía conducirse como escritor de esta época. Descubría o entreveía al pícaro, y se alejaba haciéndose el hosco, el huraño. Bastaba una duda para quitarse del camino. Pero no se quitaba de él con su acción gremial, con su autoridad o su valentía. Dejaba hacer. Dejaba crecer la mala hierba. No sólo Quiroga; otros también, de puro comodo-

nes, para trepar aceleradamente. Claro que la posteridad está diciendo quién tiene o tuvo razón. De los aprovechados que no supieron producir para la auténtica vida nacional, no queda una letra, o esa letra que queda o sobrevive no sirve ni para un puesto en la Diplomacia a un entenado del escritor. Si Quiroga no se incorpora a la lucha, es por natural asco a estas miserias e injusticias, tan fáciles de remediar, y que se desvanecen como sombras húmedas y musgosas en la vida intelectual del Río de la Plata.

No conocí a la madre de Darío y Eglé. En cambio, soy amigo de María (y no Maria como a veces se la cita), la última compañera de Horacio. La oí defender a su hija, bella criatura que aparece en el film, y que entreví una tarde en Carrasco. También hermosa, no sé si con el aire equivalente (en sentido moderno) al de "la mujer de Gibson", como decíamos de la hermosura de María. Pelo rubio hacia atrás, con erguido zorongo de estampa finisecular agrupado sobre la cabeza. Quien no conozca las imágenes del dibujante inglés que he citado no tendrá una idea de las particularidades de la belleza de María. Como tal supo defender los derechos de autor de su marido, repartidos, supongo, con los que corresponderían a sus hijos de la primera mujer, cuya heredera debe ser la mujer de Darío. Pero hablar de derechos en América Latina es un poco triste. Bastaría asegurar que con los derechos de autor de Zorrilla de San Martín, de Rodó, de Herrera y Reissig y de Horacio Quiroga juntos, con todos ellos reunidos, no podría vivir dignamente ninguna familia uruguaya. Todo lo demás es pura conversación. Sí; un Parador en Salto Grande, nada menos que un Parador, perpetúa el nombre de Horacio Quiroga. Y —oh, sarcasmo— el escritor muere con la cuenta del almacén cerrada. Mucha calle y mucha plaza, como la de otra gente; pero los escritores en mi país no pasan de ser festejados... en el extranjero, 300,000 ejemplares para Quiroga en Moscú, con **Cuentos de la selva**. Rodó, muy citado y cada vez menos leído. Si no hubiese sido por "Caras y Caretas", se entrega a cualquier vicio en Montevideo. Quiroga cayó bajo el trazo de lápiz rojo del dictador Terra, que lo eliminó preguntando: "—Y este Quiroga... ¿Quién es?" No era Quiroga Larriera, o Quiroga Ortega, o Quiroga Lamas, o Quiroga Pacheco. Era un escritor. Eso que, a pesar de tantas alharacas, sigue siendo una nada en el país en que estas líneas escribo. En Salto, Rodó tiene un obelisco. El obelisco a Rodó. La gente paisana cree que allí debe de haber rodado alguien, porque antes ese lugar fue la plaza de las carretas. Si se intentase levantar un panteón para nuestros ilustres muertos de las letras, no alcanzarían los derechos de autor de muchos de ellos para pagar la lápida de mármol. Tan poco se venden los libros de los citados

intelectuales que son honra y prez de algunos estudiosos. Y se pregunta la gente el porqué de que la conducta de ciertos intelectuales escritores es desconcertante, difícil de entender y extraña. Que siga preguntándoselo.

Carlos A. Herrera Mac-Lean

HORACIO QUIROGA Y SU PUEBLO (*)

Mas un día esa extravagancia del incansable trashumante adquiere plenitud. Quiroga descubre el secreto de sus aires extraños. Ha dado a luz un libro, "un libro" nacido como una flor inesperada de la exótica planta que pensábamos estéril. Un libro de un nombre raro: **Los arrecifes de coral**. Entonces nace el orgullo pueblerino. El Salto, que tenía las mejores naranjas, y los vinos de Harriague, y las cascadas del río, y el Hotel Concordia, y el Instituto Politécnico, tenía también "su autor". Un autor que no tenía Paysandú: un autor que perseguía la fama.

El libro no era leído en el pueblo, como pasa con tantos libros; pero allí estaba tapizando la ancha vidriera de la librería de Cuenca con su carátula "art nouveau", prodigio de curvas y de perfiles entrelazados.

El ambiente intelectual, rico de sustancia propia, nacido a la sombra del Instituto Politécnico, se enardece con la aparición literaria. Y el pequeño cenáculo se engolfa en las arduas discusiones.

Así fue el milagro de **Arrecifes de Coral**. Quedó muchos días en la vidriera, con inútil incitación. Después desapareció para dar lugar a libros de lectura, lápices y gomas. Pero Quiroga siguió en la ufanía de la paternidad. La misma extravagancia, pero revestida ahora de nuevo prestigio. Caminaba por las calles, pero ya incómodo, usando el pueblo como un traje que le quedara chico.

En sus correrías melancólicas abandonaba las quintas de naranjos, acercándose siempre al río. Miraba el lento correr del azul hacia las distancias. Y esperaba a que se volviera de oro en el crepúsculo.

El río, hermano confidente, dócil a su súplica, lo llevó una mañana hacia la ausencia, la larga y prolífica ausencia. Y esperó fielmente su vuelta, hasta ese día triste en que, reducido en puñado de cenizas, retornó a acostarse sobre su tierra.

Con la mansedumbre de aquellas tardes roció del mismo oro su húmedo crepúsculo y lo entregó trocado en aureola, para la gloria del artista muerto.

(*) Final del artículo publicado en la edición de la Biblioteca Rodó, (Claudio García y Cía., Montevideo, 1943) de **Los arrecifes de coral**.

Alfredo Mario Ferreiro

HORACIO QUIROGA INTEGRA HIPOSTATICAMENTE UNA LUCIFERINA TRINIDAD CON LAUTREAMONT Y JULIO HERRERA Y REISSIG (*)

Desde su infancia, Quiroga vive rodeado de muertes. Es una de esas existencias predestinadas. Desde que, apenas de dos meses de edad, asiste a la trágica muerte de su padre, hasta el suicidio de su hija Eglé —acaecido después del suyo—, la vida de Quiroga y su recuerdo, se desenredan en medio de acechanzas y contragolpes del destino.

Dos meses tenía cuando el padre, aquel buen mozo Prudencio Quiroga, se destroza el pecho con el disparo de la escopeta de caza al saltar a tierra, frente a los amigos, junto a la mujer y al hijito. Y es tal la sorpresa de la infeliz mujer, que deja caer al niño de sus brazos. Y recibe Horacio Quiroga tal golpe que tarda mucho en reaccionar. Tanto, que toda su infancia, hasta los ocho o nueve años, ofrece el aspecto de los retardados, de los niños a los que mucho cuesta repechar en el conocimiento de la vida y sus cosas.

Horacio Quiroga es el último de los hijos del matrimonio de Prudencio Quiroga, de la misma sangre de Facundo, y doña Pastora Forteza.

Ambos, Pastora y Prudencio, proceden de excelente, inmejorable gente. Una, en Salto, el otro en la Argentina. Amor, fortuna e hijos cimentan la marcha de aquella unión.

Horacio Quiroga, como decimos, fue el último de los hijos. Pastora, María, Prudencio y Horacio. Horacio nace el último día del año 1878, ya al borde del Año Nuevo.

(*) Periódico "La Razón", Montevideo, 29 de setiembre de 1944.

QUIROGA Y MISIONES

La vida de Horacio Quiroga, como los ríos, inmensos y como las selvas, no tiene fin. Sus grandes amigos —salteños como él—, José Mª Delgado y Alberto J. Brignole, en un extraordinario libro de 400 páginas que se leen de una sentada, han intentado ponerle un marco de relato a su prodigioso andar por la vida.

Telmo Manacorda y Enrique Amorim —amigos entrañables—, nos han informado, además, de infinidad de detalles del Quiroga en Salto, en Córdoba, en Salto de nuevo, en Montevideo, en Buenos Aires...

Pero cuando se dice "Horacio Quiroga", como a un conjuro, aparece detrás de su imponente figura barbada y pálida, detrás de sus serruchos y sus árboles transformándose en canoas, la vegetación injuriosa de Misiones y el deambular de un río fronterizo.

Todos relacionan a Quiroga con la selva. Y es que Quiroga es América misma. Y América empieza en Misiones. No hay la menor duda de ello.

De nuevo, el 10 de enero de 1932, Quiroga se embarcó para San Ignacio. Iba con su mujer María Elena, sus tres hijos, sus herramientas y su Ford.

Cronistas veraces, puntualísimos cronistas, Delgado y Brignole, apuntan de manera especial aquella partida.

Caía la tarde, tras el largo viaje fluvial, cuando al doblar un acantilado, se le aparecieron las palmeras, los eucaliptus, y los bambúes con que él había logrado, a fuerza de sudores infinitos, decorar la aridez de su meseta. Detuvo en ellos largo rato los ojos, luego los fue girando lentamente sobre los otros elementos del paisaje: su casa de piedra, su taller, el ancho valle y la selva que lo cubría todo hasta perderse sin término en la montañosa lejanía. Un paisaje de verde violencia cuya uniformidad sombría sólo rasgaban las aguas del río, a esa hora color rojo sangre.

Aquel panorama siempre le producía, cuando lo contemplaba después de una larga ausencia, la exaltación del desterrado que torna a su lar.

Quince años hacía que no veía aquello. Quince años de estar lejos. Y ahora estaba de nuevo presente frente a la magnificencia del escenario de siempre. Con su mujer y sus hijos. Con sus herramientas y con su Ford.

Y tornó a andar con su burrito y su barril bajo el sol calcinante, entre los barrancos, sometiendo su cintura a gimnasias abrumadoras. Volvía con los pies hinchados y sucios de barro —acotan sus biógrafos—, sucios del barrio de las ciénagas, caminando sobre un suelo en el que "no se veía más que una red de filamentos lacios y resecos" y aspirando un aire doblemente difícil por su torridez y por el polvillo de briznas quemadas que saturaba. Duro precio le exigía el ambiente para adoptarlo de nuevo; pero sus plantaciones se iban salvando y su mujer y sus hijos tenían agua para beber, aunque hubiese que mezquinarla hasta la sordidez. Y, sobre todo, él advertía alegremente los avances que en su espíritu hacía el mensú heroico y callado, a quien tres lustros de existencia metropolitana habían entumecido.

Y, por si algo faltaba a la resurrección total, un día a la hora del almuerzo, vinieron a anunciarle que a ochenta metros de la casa, en el linde de la selva, había hallado una víbora tan grande que nadie se atrevía a matar.

ERA UNA YARARA ENORME

Fue una campana de Sábado de Gloria. Lo poco del selvático que aún restaba dentro de la fosa, saltó como un resorte. Y los doctores Brignole y Delgado terminan de este modo el relato: Pasó por el bambuzal, se armó con un grueso tronco y se dirigió al sitio señalado. La esposa y la prole le seguían llenos de temor y curiosidad, entre los tremendos resplandores de un sol misionero encendido a pleno. El reptil estaba, efectivamente, reptando entre la densa penumbra proyectada por los árboles del monte.

Era una yarará enorme, terrible, espléndida. Como un signo de la patria tropical. Irguió el ofidio la cabeza al verlo, incendió los ojos, estiró la lengua y aprestó al ataque sus colmillos. Pero ya sabía que todo era en vano, porque en ese hombre que venía con el pelo enmarañado, los ojos de acero, el paso cauteloso y la sonrisa dominante, había reconocido a un viejo vencedor de anacondas...

Y tan fue así, que bastó un solo golpe del tronco de bambú para que la yarará, con las veintitrés crías que llevaba en el vientre, fuera a ocupar un puesto en su museo.

Sellado con sangre de víbora, el hombre y el ambiente habían establecido su nueva alianza.

REGRESO Y MUERTE DE QUIROGA

La enfermedad crece. Nada la detiene. Quiroga que sabe lo que nadie para detener o afrontar padecimientos, ve que ahora es imposible. Tendrá que ir a Buenos Aires. La vesícula le atormenta implacable.

Le cuesta salirse de aquel escenario. Le cuesta enormemente. El ya había dado pruebas de su amor al lugar. Cuando estaba en Salto, no quiso hacerse ciudadano argentino, exigencia ante su deseo de cursar estudios navales en la Escuela Militar. Luego, no quiere que su hermana María venda el panteón familiar en el cementerio de Salto —donde está él mismo ahora—. No quiere. Permanece siempre con esa fidelidad al lugar que se marcha con él. Dejar Misiones, todo aquello que en veinte años fue construyendo, le hace intentar lo imposible. Pero todo fracasa. Tiene que venir. Y viene. Aparece recostado en la borda del vapor, junto a las sucias dársenas porteñas, un atardecer de setiembre. Es el año 1936. Está flaco como nunca. Su familia le espera. Casi no le reconocen. La enfermedad lo ha ido mascando lentamente. Lo ha desfigurado.

Martínez Estrada —que anduvo por aquí hace precisamente un año—, le lleva a su casa. Le aloja en ella. Insiste para que Quiroga se quede allí. Quiroga desea ir al hospital de Clínicas, donde el eminente doctor Arce, amigo suyo, le ha reservado un aposento. Y va al hospital. Y allí se está, en medio de horribles padecimientos, tallado, clavado en la cama. Atendido por aquel Vicente Batistesa, que se le hace amigo, y le ayuda en todo. Por este Batistesa que le ve morir. Batistesa con su rostro de monstruo, incurable, espanto de hombre, tan horrendo por fuera como bello por el lado del sentir.

Y es cuando Amorim nos habla de la gravedad de Quiroga. Y de que parece mentira que el gobierno le quiera quitar el puesto, por razones políticas.

Amorim, que tanto había hecho por él. Amorim que anduvo detrás de ministros para que firmasen su traslado a Misiones, para sacarlo de la rutina tonta a que le había sometido el consulado en Buenos Aires. Amorim, que lo lleva a Salto, y lo tiene orgullosamente en su casa "Las Nubes", cerca de la estación ferroviaria, al fondo de la avenida Paraguay, rozado por los trenes y cruzado por los rojos aviones que hacen el servicio a Montevideo.

Amorim, que acaba de alcanzarnos su nueva novela **La luna se hizo con agua**, extraordinario relato del que tenemos necesidad de decir algo.

Amorim comienza a inquietarse. Sin embargo, Quiroga parece mejorar. Sale del hospital, los médicos le dispensan toda clase de atenciones. Batistesa le cuida como a un niño. Le aconseja. Le tiende la cama.

PERO LA ENFERMEDAD ESTA ACURRUCADA Y AVANZA

El mal avanza. Sordamente. Sin dolores. Pero decidido. Y Quiroga lo sabe. Lo siente. Y decide poner fin a todo aquello. Con una tranquilidad de hombre acostumbrado a enfrentarse con la muerte. Esta vez va a buscarla. Almuerza con su hija Eglé (que habría de seguir el mismo camino del suicidio dos años más tarde). Se empeña en seguir acompañando a su hija. Se despide de ella en forma desusada: la mira largamente y la besa. Es un 18 de febrero de 1937. Hace cinco meses de su ingreso al hospital. Vamos nosotros sobre los rastros que marcan sus biógrafos más apasionados por él. Visita, luego, a Payró. Payró está trabajando en una carátula para un libro de Alberto Gerchunoff. Lo consulta sobre los colores a emplear y Quiroga expresa su opinión. Propone tonos. Payró mezcla colores. Quiroga llega a preguntar a Payró si puede renovar la visita al día siguiente. Payró sonríe ante la perspectiva de volver a verle. Dicen Delgado y Brignole, que conocían íntimamente a Quiroga, que hasta esa hora Quiroga no alimentaba ningún propósito de eliminación. Si lo hubiera tenido, añaden, no hubiera hecho esa pregunta a Payró.

Algo pasó en el hospital después de las 18 horas. No se sabe. Tal vez la certeza del carácter maligno de su dolencia. Paseó lentamente por el jardín buen rato, fumando incesantemente. Batistesa, mismo, que estaba arreglando su colchón, dice que no le notó nada extraño.

—Temo pasar una mala noche —le dijo—, voy a salir para distraerme.

Batistesa trató de disuadirlo aconsejándole que se acostara, que el calor de la cama le haría desaparecer los dolores. Lo convence. Quiroga se acuesta. Sale Batistesa. Vuelve. Quiroga se ha vestido y tiene el firme propósito de salir y sale.

Al hospital volvió cerca de media noche. A las once, según declaraciones del personal.

Por dónde anduvo, qué pensó, será misterio profundísimo.

Al entrar estuvo contemplando a Batistesa, el pobre ser deforme,

tendido a su lado, una especie de alimaña humana, que le reconciliaba con los hombres por su bondad infinita.

Lo habrá estado mirando a la luz de la lámpara.

Estaba, como el payaso de su poema, dormido en una imposible placidez, con aquel rostro monstruoso. Dicen los autores del relato de los últimos momentos de Horacio Quiroga que puso la mano sobre el hombro, exclamando entre dientes: ¡el buen Batistesa!

Y estaba el día izado en el cielo cuando Batistesa despertó sobresaltado ante el ruido de la trabajosa respiración de Quiroga. Ya estaba muriéndose. Insensible, con una mano extendida y la otra apretada contra el pecho. Un vaso con cianuro sobre la mesa de luz.

OTRO DIA CONTAREMOS SU REGRESO DEFINITIVO

Estos apuntes dispersos sobre el amanecer y anochecer de la vida del más extraordinario cuentista americano, los hemos hecho en la creencia de que íbamos a tener espacio para referir cómo le trajimos muerto para llevarlo a Salto.

Es tan apasionante el relato de algunos episodios de la vida del gran escritor, que hemos dilatado esta crónica.

Dejemos para otra vez. Vale la pena saber cómo vino, ya en cenizas, y fue al panteón de la familia, el mismo que su hermana María quiso vender en cierta ocasión.

Antonio M. Grompone

EL SENTIDO DE LA VIDA DE HORACIO QUIROGA (*)

La impasibilidad es dominio, señorío interior del que no quiere entregarse a los hombres para que juzguen su vida y la utilicen en las enconadas luchas de los espíritus pequeños. La confianza en sí mismo se revela al no buscar complicidad con las miserias de los hombres, ni la apatía o el halago.

El hombre que así huye de las debilidades humanas, si escribe lo hace como un complemento necesario de la vida misma; su pensamiento continúa la acción y no es un adorno que disfraza la intimidad espiritual.

Toda la obra de Quiroga es, así, la expresión de una ansiedad por la aventura; la concepción angustiosa de quien está dispuesto a jugarse la vida entregándose por entero al camino trazado. Es ese el secreto de sus actividades de hombre y de su producción de escritor; ahí puede encontrarse el vínculo que establece la unidad de la vida y de toda su obra, la confesión que no hizo, pero que se adivina en todo lo que fue y lo que escribió.

Cada época tiene sus aventureros reales y los que creen tener sus aventuras. Aquéllos ponen su destino en cualquier acontecimiento aún insignificante, y toda la vida está sujeta al fin que persiguen. Estos permanecen en un inalterable vacío interior, o porque falta la afirmación personal o porque se aniquilan en una desesperada inquietud sin objeto. En ambos casos necesitan de la magnitud del acontecimiento exterior para forjarse la idea de que algo han representado en lo real.

Los señoritos desocupados viajan para hacerse la idea de que descubren el mundo; los burgueses tranquilos se sienten Nemrods gloriosos al cazar con armas perfectas y aniquilar animales que no

(*) Fragmento III y final del artículo publicado, conjuntamente con el también citado de Carlos A. Herrera Mac-Lean, como introducción a **Los arrecifes de coral**, (ed. Claudio García, Btca. Rodó, Montevideo, 1943).

pueden crearles situaciones peligrosas. La imitación grotesca del hombre que se cree señor de la aventura y realiza solamente la concepción cómoda de un desocupado interior y exteriormente, hace pensar con tristeza en las energías destruídas sin inteligencia, con el fin de tener tema en tertulias amables y de representar una comedia. La aventura es concebida sólo como desplazamiento sin conmoción interior y sin que esté en juego el sentido de la vida o la vida misma.

En el otro extremo la inquietud impone al girar sin objeto, el cambio de escenario, el impulso sin dirección personal: la voluntad se convierte en una reacción frente a los acontecimientos externos, sin contralor íntimo. El hombre no tiene su dominio espiritual y sigue la primera imagen, cambia de aspecto exterior la vida, se encuentra siempre ante nuevos acontecimientos; pero no se hace un solo esfuerzo porque el sentido de la vida salga de uno mismo, no se tiene la impresión de que la personalidad se juega totalmente al orientarse: falta la ciencia misma de la aventura que puede promover la angustia del espíritu.

No es, pues, el hecho exterior el que da valor a la aventura, porque los grandes acontecimientos exteriores pueden carecer de trascendencia como aventura interior. Además, lo que fue resultado de un esfuerzo colectivo realizado por agrupaciones humanas, careció de valor como actividad individual.

La fantasía agranda los viajes de Marco Polo y el valor del viajero que retorna del Oriente lejano trayendo fabulosas riquezas y narraciones extrañas. Pero la aventura de Marco Polo fue creada por la imaginación de los hombres. Los verdaderos aventureros fueron los primeros venecianos que se lanzaron a la conquista de nuevos mercados, desafiando los peligros reales o posibles, ante el azar y lo desconocido, y abrieron una nueva ruta por la que los otros, y el mismo Marco Polo entre ellos, viajaron después con la casi seguridad de no encontrar obstáculos, aunque tuvieran que soportar las incomodidades naturales de un largo viaje.

No tienen tampoco espíritu de aventura los hombres que en nuestra época aparecen como dirigiendo vastas empresas industriales u organizaciones de las que depende la suerte de la humanidad. En la realidad de los hechos, son hombres representativos, son sólo instrumentos de una institución que no han creado y que ni siquiera dominan, y siguen casi pasivamente la línea de conducta que el mismo medio social les traza.

Los hombres se imaginan que un rey del petróleo, o un dominador capitalista actual debe tener personalmente intensidad de vida; y les ve

con gestos de esclavizadores contemplando indiferentes cómo el sudor y la sangre de los hombres van convirtiendo en oro el sufrimiento y la vida misma de obreros y víctimas de las explotaciones industriales. En la realidad, la organización personal va haciendo desaparecer el sentido de solución personal, y el director general es un buen burócrata que sólo ha ordenado algo inmediato: ha carecido de imaginación y de inteligencia para pensar que al ordenar una compra de acciones, o disponer una explotación comprometía la vida de los hombres aniquilados para la satisfacción brutal de las necesidades industriales. Los jefes que dirigen ejércitos y matanzas, los gobernantes que tienen a merced suya a tantos pueblos, en la generalidad de los casos han transformado la solución de sus problemas vitales en elementos de burocracia o en abstracciones, faltando el riesgo de la decisión adoptada por el hombre que toma la aventura como índice de vida. En la acción colectiva se diluyen todas las actitudes personales, y las que más trascendencia pudieran tener en lo social, fueron insignificantes individualmente consideradas.

En Quiroga toda la actividad del espíritu estaba encauzada por el ansia de la aventura. No tiene seguramente la variedad de acontecimientos y de paisajes exteriores de Rudyard Kipling o Jack London. Estos han recorrido más mundo, han visto más tierras, han descripto climas, naturaleza, accidentes geográficos más variados: un mundo a través de los cuentos. Y, sin embargo, en Quiroga aparece más grande y más rica la naturaleza, casi no se siente la impresión de que es un lugar limitado el escenario de su experiencia. Es que en los otros la aventura estaba en el movimiento, y el viaje exterior era sólo un cambio de decorado en el cual jugaban su vida los hombres. En Quiroga toda la vida dependía de esa naturaleza, y la importancia del medio la daba la vida misma, arriesgada en una lucha, a la que había entregado de antemano todo para realizar la solución buscada.

Acontecimientos tan sencillos como la implantación de la destilación de naranjas, la adaptación al medio hostil de unas plantas exóticas, la formación de un jardín, aparecen arrastrando a la aventura vidas que toman eso como un fin trascendente y que se aniquilan como si estuviera en juego la suerte de la humanidad: una pequeña industria puede, así, exigir un riesgo vital, una concepción espiritual, un despliegue de energías, un amor a la aventura incomparablemente mayor que el de cualquier director de empresa capitalista que domine un continente, pero que se ha mecanizado en una actitud de cómodo ordenador de escritorio.

Todo depende, pues, de la vida interior y de tomar el pensamiento como riesgo supremo. Y si en Quiroga la naturaleza prestó un marco

para el juego de la vida, en otros casos la aventura lleva a la tragedia sin cambiar de decorado. Así, en Kierkegaard, una preocupación religiosa del padre, en la obsesión del pecado, arrojó sobre la vida del hijo el peso de su melancolía, aniquilando la despreocupación de la infancia y arruinando su juventud; posteriormente toda su religiosidad se manifestaba en una trágica desesperación interior, en el abatimiento que lo apartaba de la normalidad de vida de los otros hombres. Para esa vida interior, llena de misticismo, de melancolía, de crisis, de tormentos íntimos, un acontecimiento que pudiera conmover hondamente su espíritu era siempre un hecho espiritual y no un cambio exterior. Pudo tener la vida más atormentada y más dramática, pudo considerarse presa de espantosa tristeza, sin que ninguna de las turbulencias espirituales fuera provocada por hechos que llegaran a impresionar a los otros hombres o que pudieran ser notados objetivamente, dentro de la mayor normalidad de vida corriente. La única medida de la intensidad de la aventura, está en lo que cada uno arriesga al tomar el camino: puede hacer el sacrificio supremo sólo por un pensamiento y sentir el riesgo excepcional de orientarse en un sentido que absorbe toda otra posibilidad de acción.

Quiroga tuvo también en su vida el ansia de la aventura que tomaba como eje de la actividad de su propio espíritu, y es ese sentido de su vida lo que da rara unidad a su obra. Es él mismo el hombre que no puede quedar reducido en su acción al marco de las actividades sencillas. El adolescente de hace cuarenta años regresa del viaje a Europa, y trae la exaltación decadente, la lucha literaria en corrientes que escandalizaron, la subversión ruidosa que exhibió ante la cara espantada de los buenos burgueses; después, continúa como plantador del Chaco, medio explorador y medio colono; finalmente derrocha energías en las Misiones y en ensayos industriales, en fracasos de plantador. Se percibe el placer con que habla del hombre de la selva que maneja rudamente su machete, penetra en lugares donde otros hombres no han penetrado, y lucha por dominar esa naturaleza lujuriosa, siempre vencedora y que lo seducía a pesar de todo. Es la seducción que tienen para él todos los elementos que pueden presionar o poner en peligro al hombre: los animales que destruyen, su obsesión de las serpientes; y fuera de la naturaleza tropical el interés por fuerzas misteriosas. Entre las escenas de la selva y la concepción de los *Buques Suicidantes*, de las fuerzas extrañas, de los rayos N1, hay una íntima conexión; es siempre el mismo Quiroga, con experiencia diversa, que además ha tenido siempre en su vida la impresión de la muerte asediándolo en los hechos. Algo más que la voluntad humana aparece

en el mundo, y vence a esa misma voluntad. Los hombres confían en su razón, pero ésta es un juguete frente a fuerzas oscuras que la asaltan dominándola. Y no hay una construcción artificiosa, a lo Wells, de mundos imaginados; porque existe la convicción interior de que la concepción importa poco, lo esencial es que nuestro destino está en juego. Por eso, Quiroga aparece frecuentemente ingenuo en los temas extrahumanos; es que le ha traicionado su sentir y ha tenido sencillamente una confidencia que por carecer de hábil concepción y no dirigirse a impresionar, da la sensación de demasiado pueril.

Una doble aventura: en el campo de la experiencia con su vida de hombre de las selvas, en el campo de los sueños con su extraña concepción de la vida y de sus zonas misteriosas; pero siempre la misma atracción por el esfuerzo y la intensidad vital, le hace poner todo en el riesgo espiritual que es, en el fondo, lo único que crea realmente el riesgo y que quita tranquilidad a las vidas. Los acontecimientos exteriores acechan siempre para destruir los sueños de los hombres, pero carecen de importancia cuando no inquietan la vida interior; la grandeza no está fuera sino en el interior del hombre mismo. Viajero lleno de inquietud, ansioso buscador de aventuras, con la desesperación del cambio de paisajes, Jack London no da más impresión de penetración, ni de aventura que Quiroga, hombre de las Misiones; el gran señor impasible ha contemplado el más allá que estremece a los hombres, y ha retornado a la vida con la serenidad de esa experiencia extraordinaria.

Emir Rodríguez Monegal

I
EL ESPEJO DE PAPEL (*)

"Solo como un gato estoy (...)
como un punto en la inmensidad
del paisaje lluvioso."

Es sábado. Son las dos de la tarde y afuera llueve sin cesar desde la madrugada. El hombre (pequeño, flaco y barbado) mira desde las ventanas de su casa de piedra y ve dibujarse la cortina de lluvia contra las altas palmeras de la meseta. Al fondo, imposible de distinguir pero vivo en la experiencia repetida del observador, se desliza el inmenso río. Miles de veces, desde el mismo ventanal, ha contemplado la suave cinta de plata. Miles de veces ha domado con su esfuerzo las *correderas*, el poderoso lomo salvaje del Paraná. Pero hoy (junio 27, 1936) la lluvia ha borrado el paisaje. Está mojado, triste, oscuro. También está oscuro el hombre que contempla la lluvia desde sus 57 años. Hace exactamente cinco meses que partió, río abajo, hacia Buenos Aires, la mujer con su hijita. Hace exactamente cinco meses que el hombre que mira el paisaje está enfermo y solo, tan enfermo que ni él mismo (a pesar de viejas pretensiones médicas) es capaz de darse cuenta de la gravedad de su *maladie*, como le gusta escribir. Enfermo sin saberlo, conscientemente solo, medita.

Hay una hoja de papel frente a él. Este hombre que ha borroneado y agotado resmas enteras durante una vida intensa y dedicada (entre otras cosas) al duro arte de escribir, traza ahora unas líneas sobre el papel. No es un cuento como esos que le dieron fama en todas partes donde se lee español. Hace unos cinco años largos que no escribe cuentos. Tampoco es una de esas crónicas sobre animales que han sustituido últimamente, con la anotación directa y casi autobiográfica,

---

(*) Primer capítulo de **El desterrado**, Vida y obra de Horacio Quiroga, Ed. Losada S.A., Bs. As., 1968.

el antiguo inventar. Lo que ahora escribe, solo y aterido, frente a la cortina de lluvia, es una carta. La hoja de papel es como un espejo, su espejo.

En esa carta —que, como la mujer perdida, habrá de bajar también por el ancho río hacia Buenos Aires— el hombre cuenta sus días, detalla las minucias de su soledad, la angustia, el corazón desgarrado. Escribe: "14 horas. Llueve que da gusto desde esta madrugada. Desde mis ventanales veo el paisaje mojado, triste y oscuro. Solo como un gato estoy. Esta mañana mi sirvienta, su hijita y su marido se fueron en camión a Santa Ana; volverán tarde en la noche, o mañana. Me calenté la sopa preparada desde anoche, y aquí estoy en el living, como un punto en la inmensidad del paisaje lluvioso". La mano sigue escribiendo sobre el papel, la carta continúa fluyendo como el río y la lluvia, cargada de recuerdos, de libros leídos y sentidos, de invocaciones al amigo ausente (el hermano menor, lo llama), de cosas demasiado duras para soportar solo. Cuando concluya, el correo habrá de encargarse de llevarla hasta las manos de Ezequiel Martínez Estrada. La carta será abierta. La silenciosa voz lejana de Horacio Quiroga fluirá de ella. Empezará otra vez el monólogo.

Pero ahora mientras Quiroga escribe contemplando la lluvia, la carta es un espejo.

"Solo como un gato estoy", ha sentido al repasar en esta carta 'absurda' (el calificativo también le pertenece) esa vida de los últimos días, de los últimos meses, de los últimos años. Este hombre es (hoy, junio 27, 1936) uno de los mayores narradores de la América hispánica, uno de sus cuentistas más perdurables. ha conocido el triunfo precoz en la ciudad natal (Salto, sobre otro ancho río, el Uruguay); ha logrado la admiración y envidia de las capitales platenses (Montevideo y Buenos Aires); ha sido editado y traducido y comentado en Madrid, en Nueva York, en París. Su obra fue proclamada por Leopoldo Lugones, por Rodó, por Sanín Cano, por Roberto J. Payró, por Waldo Frank, por José Eustasio Rivera, por Alberto Zum Felde. Sin embargo, para el hombre que se asoma ahora al espejo de esa carta, todos esos triunfos son nada. La soledad ha invadido hasta la misma médula. Ha perdido el afán de crear con las palabras, ha llegado al punto en que la carga acumulada por 57 años de vida intensa y devoradora quiebra finalmente el espinazo. Enfrentado a la blancura del papel, lo que Quiroga contempla es su anonadamiento; se siente "un punto en la inmensidad del paisaje lluvioso".

El fracaso de un segundo matrimonio (después de varias crisis

escalonadas, María Elena ha partido hace cinco meses), el desinterés de las nuevas generaciones por su obra, un desaliento inexplicable que refleja la oscura labor de la enfermedad sobre sus tejidos más íntimos, incluso un inconsciente prepararse para el encuentro último, han ido minando en él la voluntad de vivir, le han obligado a enfrentar la soledad como experiencia al fin purificadora. Flaco, pequeño, barbado, Quiroga está encarándose en el espejo de esa carta, hoja de papel que va cubriéndose con su escritura oblicua, nerviosa, casi ilegible, es la máscara definitiva del hombre. Aunque tal vez sea invisible para él mismo, es éste el rostro de un desterrado.

Nacido hace 57 años en las márgenes de otro gran río americano, Quiroga necesitó arrancarse violentamente del tibio suelo natal para cumplir su ambición; quiso transplantar sus raíces a París, en un absurdo intento de conquista; encontró tierra de invernadero en las sucursales modernistas de Montevideo y Buenos Aires hasta que un golpe maestro del azar (que también se llama destino) le permitió descubrir su hábitat, esa tierra para la que estaba misteriosamente conformado, en la selva de Misiones. Quiroga descubrió San Ignacio como en un sueño y adivinó (antes que su inteligencia pudiera registrarlo) que allí habría de enraizarse. Quiroga eligió sin saberlo un destino de desterrado para poder buscar y encontrar al fin su verdadero suelo. "Los yuyos no existen —había dicho una vez—; son plantas que no están en su sitio". Fuera de Misiones, Quiroga se sentía como un yuyo; en Misiones se convirtió en profunda planta tropical.

Desde la tierra húmeda de San Ignacio, desde la meseta que creó con su imaginación y sus manos, desde esa casa de piedra, el desterrado mira la lluvia espesa y mide toda su soledad. No sabe todavía (hoy junio 27, 1936) que la suerte ya está echada. Todavía ignora que las raíces han encontrado al fin la última tierra. Palpa su soledad con mano trémula, hunde tímidamente los dedos en esa entraña dolorosa, avanza con delicadeza por los tejidos ya devorados por el desconocido cáncer, y sólo encuentra la soledad.

Está al borde de la última experiencia. Cincuenta y siete años de vida, de triunfos y penas, furor, alegría y tragedia quedan atrás. El camino desde la perezosa claridad de Salto en el verano de 1878 hasta ese lluvioso invierno misionero de 1936 ha sido realmente largo. Sólo ahora el hombre puede contemplar su rostro definitivo sobre el espejo de papel; sólo ahora comprende que a lo largo de una vida intensa ha agotado muchas máscaras; sólo ahora es capaz de volverse ("víctima del recuerdo") y descubrir el verdadero rostro. Una tras otra, las imágenes sucesivas han ido cayendo: el niño tonto y malcriado; el joven mosquetero

de aldea; el insufrible decadente de barbita en punta y zapatos agujereados; el castigado conquistador de París mordiendo su hambre en los jardines del Luxemburgo; el poeta histérico que escandaliza el ambiente aún provinciano de Montevideo; el fotógrafo dispéptico que recorre las Misiones jesuíticas y vislumbra la tierra prometida; el abrumador plantador de algodón del Chaco; el profesor de Literatura con un ojo demasiado alerta para la pubertad de sus discípulas; el colonizador literario de esas Misiones que le dieron un mundo y le quitaron una mujer; el padre tiránico y dulce que expone sus hijos al peligro de la selva para hacerlos verdaderos habitantes de una tierra de fronteras; el *homme de lettres*, maduro ciudadano que concita a su alrededor el entusiasmo de los jóvenes y la pasión de las mujeres; el cuentista que América hispánica saluda al fin como nuestro Kipling después de haber descubierto como nuestro Poe; el maestro soslayado por nuevas generaciones que acaba por refugiarse en su tierra para encontrar, en un segundo fracaso conyugal, en la lluvia y la soledad, en el cáncer, su definitiva imagen.

La hoja de papel es un espejo. A medida que traza sus peculiares caligramas, Quiroga devela su verdadera imagen. Cincuenta y siete años lo han madurado hasta esta desnudez, este despojo, esta "amarga almendra fundamental". Quiroga mira hacia atrás y contempla la vertiginosa sucesión de días y seres. Mira hacia lo hondo y descubre una pequeña ciudad fluvial, levantada en enérgicas colinas sobre un río que se alborota en saltos muy cerca del puerto, una ciudad eternizada en las siestas de la infancia, pesadas de sueño y descubrimientos. Ve (tal vez) la primera imagen.

LA URNA DE HORACIO QUIROGA (*)

En conocimiento de una disposición oficial de la que se desprende que la urna que contiene las cenizas de Horacio Quiroga va a formar parte del futuro Museo de Salto, entrevistamos al escritor Enrique Amorim, presidente honorario de la Asociación que lleva el nombre del gran cuentista, para que nos aclare el punto. Amorim responde:

—Cuando redujimos a cenizas los restos mortales de Quiroga, necesitamos una urna para guardarlas. Ante tanta injusticia que se había cometido, ante la indiferencia oficial por el gran escritor, quise alejarlo todo lo posible de las manos de quienes no repararon en dejarlo cesante y vejarlo de mil maneras. Aconsejé que sus cenizas fueran entregadas al reino vegetal, que él veneraba. Reclamé un tronco cualquiera para que en su seno se guardasen sus cenizas.

Fui a ver al escultor Erzia, a comprarle un tronco de quebracho. Al día siguiente debíamos repatriar los restos de Quiroga. Conseguí el tronco deseado. Cuando el escultor ruso supo que íbamos a volcar en ese madero las cenizas de un hombre como Quiroga, me dijo que era una verdadera lástima que por falta de tiempo, no se podría hacer algo mejor. Le pregunté en qué consistía su idea. Me respondió que el tronco elegido podría llevar esculpida la faz de Quiroga. Como no me sentí autorizado para encomendar una obra de tal naturaleza, consulté a un Ministro de Instrucción Pública de aquel entonces, que no quiso hacerse responsable del encargo. No obstante el desconocimiento de Erzia, fue tal el entusiasmo que puso el escultor, que por teléfono le respondí: "Si no se la pagan, buscaremos hacer una colecta pública. proceda, haga la talla".

Erzia trabajó, sin dormir, toda la noche. Vino con nosotros a Salto. Pasó la cuenta. No se le pagó. No existe en ningún archivo oficial, una constancia de petitorio, ni de pago alguno. La urna de Quiroga, es una urna de Erzia. Erzia nos la dio a sus amigos. Darío Quiroga, su hijo, quiere que se halle en el "Museo Horacio Quiroga" que la Asociación que lleva su nombre proyecta fundar con el aporte popular, ya sea en el orden artístico como en el material. Por eso me sorprende que exista una disposición oficial destinando algo que no pertenece al Estado. De las

(*) Artículo sin firma. Diario "Tribuna Salteña",. 12-X-1947.

cenizas, quizás, como de las de todo prohombre de la patria, pueda disponer. No así de la urna, máxime cuando se agotaron las gestiones para hacer efectivo el pago de la misma.

Es ésta, la verdadera historia de la urna de Stephan Erzia.

HOMENAJES RECIBIDOS EN DIVERSAS ESTACIONES (*)

La delegación y autoridades nacionales e intelectuales, que arribó ayer a nuestra ciudad en el Aguila Blanca, para entregar al pueblo de Salto los despojos mortales de Horacio Quiroga, hizo breve escala en los pueblos y ciudades de importancia, a fin de que las cenizas de Quiroga recibieran el homenaje popular a que se ha hecho acreedor el ilustre escritor por su obra de intelectual, que ya es gloria del Continente.

En Canelones se detuvo el convoy, y los alumnos del Liceo, depositaron su ofrenda floral. En ese acto, al cual concurrió enorme cantidad de público, habló el poeta y profesor Sr. Ildefonso Valdez. En Florida se repitió la ceremonia de homenaje popular, presidido por el director del Liceo, señor Schurmann. Hizo uso de la palabra en términos ajustados y elocuentes, el catedrático de literatura señor Roger Bassagoda.

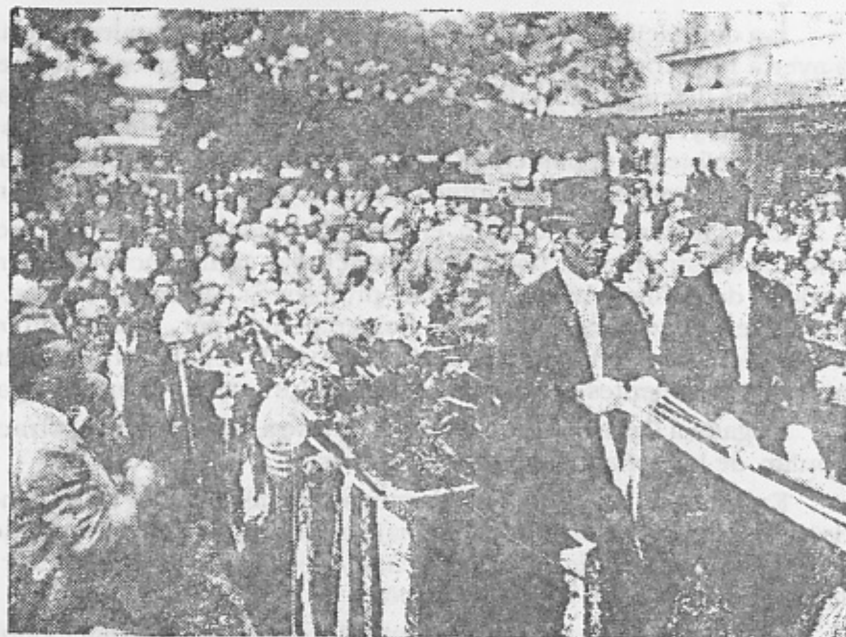
Llegada a Durazno la caravana, volvióse a repetir la demostración popular, de homenaje al ilustre desaparecido.

En Paso de los Toros, los alumnos y profesores del Liceo concurrieron en masa a rendir su homenaje a Quiroga, haciendo uso de la palabra en nombre de la primer casa de enseñanza, el profesor de literatura señor Juan Carlos Victorica.

Ya en Paysandú fue mayormente elocuente el homenaje popular, cuyo Comité estaba presidido por el Jefe de Policía ingeniero Alfredo Mendivil. En nombre del Liceo habló el señor Juan B. Speroni y el intelectual Dr. Eugenio Vergara, lo hizo en nombre del Ateneo de Paysandú, siendo formidable su pieza oratoria, llena de pasajes interesantes de alto vuelo.

La precedente información en forma suscinta de los homenajes ofrendados a Quiroga, nos lo fue proporcionada por el Strio. General de Delegación del Ministerio de Relaciones Exteriores, señor Juan Ramón Gómez, de cuyas gentilezas quedamos muy reconocidos.

(*) Tribuna Salteña, 1º-III-1937



La cureña imperial, sobre la que ya ha sido colocada la urna funeraria, se apresta para hacer abandono de la Estación Midland, en dirección al Liceo Departamental.

José María Delgado

ORACION FUNEBRE (*)

Horacio:

Siempre tuve delante de tí una especie de temor, algo idólatra que jamás me permitió entrar en los límites del "tú", no obstante haber llegado en el transcurso de la vida hasta cohabitar esos albergues donde las almas se despojan de todos los vestidos. Recuerdo cómo reías y te obstinabas en hacerme pasar de la tercera a la segunda persona. Nunca lo conseguiste porque era superior a mi esfuerzo el poder vencer cierto reconocimiento de la jerarquía, cierta veneración paradigmática que me hiciste nacer desde la infancia. Ahora te sorprenderás de que haya roto aquel pertinaz respeto, pero este "tu" que hoy se atreve a salir de mis labios ¡qué amargo es y qué lleno está de infinito y de desolación! Es el pronombre helado y sobrecogedor que se aplica a todos los seres que sentimos misteriosamente parpadear más allá de la tremenda noche...

Tenías que suponer que hasta el último umbral sólo te acompañarían las cosas y los entes a los que diste lo mejor de tu savia en las frondosidades chaqueñas. Un séquito raro, fantástico, extraño como fue tu vida, formado por toda aquella grandiosidad salvaje —vahos, movimientos, clamores de las enormes selvas vírgenes—, a la que, por prodigiosa alquimia, infundiste un espíritu. Un cortejo estrafalario e imponente que llegara marchando al son del silbido de las yararacas, del runruneo de los élitros, del aullar de las fieras en celo, del estruendo de las aguas desbordadas y los follajes terriblemente sacudidos. Charanga desaforada de la naturaleza que iría dando el compás a una caravana oliente a gleba, desarrapada, turbia, internacional, constituída de "mensús" encorvados por bárbaras fatigas, de alucinados por la fiebre del oro, de heroínas anónimas, de ex hombres a quienes la marca de la vida llevara en un último ondular hasta las riberas del Alto Paraná. Todas las figuras de ese bajo-relieve pintoresco y tétrico que tú esculpiste y que será en todos los tiempos orgullo de la literatura universal.

(*) Tribuna Salteña, 1º de marzo de 1937.

Obedeciendo al destino te habías hundido en el panorama selvático, no como un monje por repulsión a los hombres, sino, al contrario, por sentirlos palpitar en la verdad de sus rudezas elementales y en su animalidad casi desnuda. La sinceridad, que fue el más alto y constante de tus galardones, te llevó a buscar la profundidad del ser, que no se encuentra en la urbe, ni siquiera en el villorrio, sino en los medios primitivos. Sabías bien que el arte grande no es ni mármol, ni verbo, ni primor, sino mirada, mirada que desciende a la entraña de la vida y de allí vuelve trayendo el tumulto de locura y tragedia, de montaña y abismo, de esplendor y de sombra, que late en ella.

Así pasaste delante de los que no pudieron penetrarte y sólo te juzgaron por la morfología aguda de tus huesos, la espesura cimarrona de tus barbas, la riscocidad de tus ademanes y la lealtad hirsuta de tus expresiones, como alguien desposeído de todo sentimiento nazareno, encastillado en un Yo árido como la peña. Pocos conocieron qué manantial de ternura brotaba de esa piedra cuando la tocaba la vara mágica de la real belleza o del amor.

Pero, en fin, Horacio: los hombres no tenían porqué indagar las diferencias y oposiciones que existían entre tu semblante y tu médula, no estaban obligados a conocer que los estimabas tanto en su masa como los despreciabas en sus partículas rutinarias, en sus ínfulas y diplomacias maquiavélicas. Debías, pues, esperar que sólo media docena de rostros reales, amén de los numerosos y mucho más eternos que animó tu extraordinario fiat creador, rodearían la modesta urna depositaria de tus restos mortales, que deseabas fuera entregada a la custodia de la selva tropical, y en la que podía haberse grabado esta orgullosa inscripción: Apártate, caminante, ceniza soy de soledades y quiero mi soledad.

Imaginabas tus exequias como la de los desterrados: un gran dolor circunscripto a un pequeño montón de almas, un féretro que, entre una atmósfera glacial, apenas encuentra manos que lo lleven y ojos que lo lloren. Pero, eso sí, como el de los exilados que han de volver a ocupar un día un sitio definitivo entre las sombras históricas. Sí, presentías el advenimiento fatal de tu resurrección, el llegar de una era en la que no podría dejarse de pronunciar tu nombre en ningún lugar de la tierra donde la cultura se arraigase. Estabas cierto de tu futuro como del fuego de tu vocación, mas ubicabas la aureola venidera muy a la distancia, en una lejanía ennoblecida por la pátina de numerosos lustros.

¡Cómo te equivocabas! He aquí que recién acabas de cerrar los ojos y ya por todos los caminos vienen los hombres y los honores a rodearte.

Aún está caliente el polvo de tus huesos, y ya los bronces eternos suenan a su lado. Aquellos pocos que debíamos conducirte a reposar de un existir tan frecuentemente visitado por el derrumbe y la fatalidad, no nos podemos encontrar. Hemos sido desalojados de nuestra primogenitura como de un bien que pertenece a todos y nos hallamos perdidos entre una inmensa multitud.

Por un momento, apartados del fragor y de las nubes violentos incensarios, nos detenemos para pensar en tí. Quisiéramos escudriñar la expresión de tu semblante inmaterial, inquirir el efecto que te producirá este denso coro laudatorio, este súbito amor con que la patria te reclama. A veces nos parece que nos reprochas como aquellos a quienes hemos traicionado, otras presumimos verte conmovido y reconviniéndote a tí mismo, al advertir que los hombres eran mucho más sensibles y justos de lo que te imaginabas.

De todos modos, bien lo ves, Horacio, no nos es dado elegir nuestro lugar ni en la vida, ni en la muerte, y en tí ha sido todo la culpa de tu grandeza. Imperan sobre los elegidos fuerzas que los llevan a ocupar, aún contra la propia voluntad, el sitio que los dioses le han determinado. Así venimos a dejarte en la ciudad natal. Sabemos, por el relato de uno de tus últimos íntimos confidentes, que en tus postreras horas la recordabas con insistencia enternecida. El nos ha descripto el asombro patético que le causó esta efusión, porque sólo a la proximidad, todavía inconsciente, de la muerte, podía atribuir esas añoranzas en un alma cuyo cordaje sentimental permaneció habitualmente neutro a las emotividades de la oriundez. Tal vez no era eso, sino, simplemente, que comenzabas a franquear la ancianidad y volvías al primitivo lar, porque está escrito que el viejo ha de tornar al niño. Y en tí apenas sería un regreso, porque al fin, ¿qué fuiste durante toda la vida sino un niño abrasado por la fantasía ardiente y que parecía haber perdido el ángel de su guarda?

Estás en el recinto natal, Horacio, y en él te dejaremos. Por aquí nomás, jugando con las guijas de los dos arroyos, bajo los naranjos, en los cercos de piedra, deben andar Inés, Teodora, Berenice, Antígona y María, las cinco niñas cuyos nombres, según me lo expresabas en lírica confidencia, "eras tardío en pronunciar a fuerza de gustarlos como una golosina". Podrás leerles como antes, debajo del parral desde donde se divisaba la palidez del río y, de noche, pasearte con ellas bajo los paraísos que bordan las aceras, y en las tardes lluviosas, soplarles, de zaguán a zaguán, besos sobre las manos.

¡Divinos idilios blancos! ¿Qué otra paz y otro cielo podemos desear

para tu alma aquellos que conocimos su complejo romántico y apasionado? Sospecho que la inmortalidad, tan rápida en abrirte sus pórticos como se obstinó la dicha en cerrarte los suyos, sería para tí un nuevo hielo, si no sintieras en ella el estremecimiento de una candorosa ternura humana.

¿No es así, Horacio? Ya me lo dirás... tal vez mañana... tal vez nunca...

2
ENFOQUES CRITICOS

José M. Fernández Saldaña

QUIROGA, HORACIO Silvestre (*)

Literato a quien la crítica ha consagrado como uno de los más vigorosos cuentistas que hayan escrito español, y el primero entre los rioplatenses.

Nació en la ciudad de Salto el 31 de diciembre de 1878, hijo de Prudencio Quiroga, argentino, y de Pastora Forteza, salteña. Sus estudios se repartieron entre la ciudad natal y Montevideo, pero nunca fueron disciplinados, ni aprobó más de unas pocas materias de bachillerato.

Con honda inclinación por las letras, hizo muchas y variadas lecturas y siendo todavía casi un muchacho sacó a luz "La revista del Salto", semanario donde ya aparece de manifiesto un temperamento.

Después de realizar un viaje a París, corto y lleno de azares, fijó residencia en Montevideo, para convertirse en figura de un grupo que se podía llamar de izquierda entre los innovadores novecentistas, que llevaron el denominador común de decadentes, y en esa orientación dio a la imprenta su primer libro, **Arrecifes de coral**, prosa y versos, en 1901.

Al año siguiente se fue a vivir a Buenos Aires y a fines de 1903 acompañó a Leopoldo Lugones cuando éste marchó a las Misiones antes de escribir su "Imperio Jesuítico". Vino del viaje enamorado de aquellas regiones semi-desconocidas y lleno de entusiasmo por las exploraciones de la selva y la explotación de sus riquezas, dispuesto a transformarse en plantador y en colono.

Fracasó en sus sueños, dejando enterrado en las chacras de San Ignacio lo último de su hacienda, pero trajo en cambio todo lo que en el seno de la naturaleza bravía acumuló en fuerza de impresión, de observaciones y de panoramas, que le valdrían mucha mayor fortuna,

(*) **Diccionario uruguayo de biografías**, 1810, 1940, Editorial Amerindia, Montevideo, 1945.

como elementos básicos y originales de su carrera literaria.

En 1917, sus **Cuentos de amor de locura y de muerte** significaron un gran éxito y a este siguieron en 1919 sus admirables **Cuentos de la selva para niños**. Después apareció reunida bajo diversos títulos, la larga serie de sus magníficos cuentos, novelas cortas y narraciones, escritos en el curso de los años. Eran casi siempre trabajos que habían visto luz en revistas y diarios, escritos para ganarse la vida, lo mismo en Buenos Aires, donde tuvo residencia y últimamente ejerció funciones en nuestro consulado general, por nombramiento hecho por el presidente Brum, o en San Ignacio de Misiones, adonde retornó para estar alguna temporada.

Poseído por la selva tropical, como se ha dicho, Quiroga, sin embargo, no fue un descriptor de sus paisajes, ni el pintor colorista de sus aspectos; tomó en cambio camino más difícil y de aquel extraordinario mundo sacó el elemento vivo que se contenía en él, hombres y animales, para penetrar a fondo en el alma de unos y entrever también en el interior de los otros, admirable observador, con ese algo de trágico que siempre llevó enredado en su paso por el mundo, y que afloró tantas veces en sus narraciones de escuela prosa, sin una palabra de más.

Caería en error quien supusiera, sin embargo, que en su vasta obra Quiroga redujo el campo de trabajo al límite agreste de los bosques y las barrancas de los ríos misioneros, cuando por el contrario, con idéntica habilitación literaria, supo abordar con toda maestría los más sutiles problemas humanos en lo más alto de la esfera social, y obtuvo éxitos particulares alrededor de temas que rozaban las ciencias exactas y médicas, o en meras especulaciones imaginativas al modo de Poe.

Cansado de sufrir las alternativas de una enfermedad insidiosa, que luego supo incurable, mal del que sólo podía esperar torturas, las abrevió voluntariamente —como un estoico— el 19 de febrero de 1937, en una clínica de Buenos Aires.

Desapareció con Horacio Quiroga, al que con toda verdad se ha calificado de primer escritor uruguayo, "el más conmovedor y más característico", tenido, justamente, como un valor literario americano, y a quien un gran diario porteño despidió diciendo que había muerto "el último hechicero de Misiones, el último maravilloso hechicero de Misiones".

Sus restos mortales fueron incinerados para transportarlos al panteón de su familia en el cementerio del Salto.

Dos amigos coterráneos, largamente vinculados al gran escritor, Alberto Brignole y José María Delgado, publicaron en Montevideo, en

1939, un libro exhaustivo acerca de su vida y de alto interés respecto a su vasta obra literaria, que, aparte los libros citados más arriba, comprende los títulos siguientes: **Historia de un amor turbio**, 1908; **El salvaje**, 1920; **Anaconda**, 1923; **El desierto**, 1926; **Los desterrados**, 1928; **Pasado amor**, 1929; **Más allá**, 1935.

Arturo Sergio Visca

TRAYECTORIA VITAL Y LITERARIA (*)

La trayectoria creadora de Horacio Quiroga puede escindirse, fácilmente, en cuatro etapas: la primera, de iniciación modernista, se extiende en 1897, año en que aparecen sus primeras colaboraciones en publicaciones periódicas de Salto, hasta 1904, fecha de publicación de **El crimen del otro** hallándose comprendido en esta etapa otro libro, **Los arrecifes de coral**, bien significativo de la misma; la segunda, de maduración, va desde 1905, cuando escribe **Los perseguidos**, hasta 1917, en que aparece **Cuentos de amor de locura y de muerte**, su primer libro realmente logrado; la tercera, de plenitud, continúa a la anterior y culmina en 1926, cuando edita el más parejo de sus libros, **Los desterrados**, y comprende varias de sus colecciones de cuentos más significativos; la cuarta, de declinación, es la de los años postreros de su vida y acusa la presencia de un libro irregular, **Más allá**, último que publicó en vida. Estas cuatro etapas creadoras tienen sus respectivas concomitancias vitales. Cada una de ellas se caracteriza por algunos hechos significativos y hasta es posible afirmar que cada una tiene su propia coloración vital. Esa coloración es, en la primera etapa, la característica del novecientos: afán de singularidad, dandysmo, exacerbación erótica, deseo de llamar la atención y aun escandalizar mediante la extravagancia de atuendo y actitudes, visibles en su inquieta adolescencia salteña, en las alocadas y funambulescas aventuras vitales y estéticas del Consistorio del Gay Saber, en el ambicioso viaje a Europa, en su conducta de señorito neurótico y mal educado cuando acompaña a Leopoldo Lugones en su expedición de estudio a las ruinas jesuíticas de San Ignacio (Misiones), en su primera experiencia de pionero en el cultivo de algodón en el Chaco. El tono vital de la segunda etapa difiere totalmente del de la primera; el dandy, que se ha casado el 30 de diciembre de 1909 con Ana María Cirés, se radica, en

---

*) Prólogo al Tomo VIII de **Obras inéditas y desconocidas**. Ed. Arca, Montevideo, 1973. Parte inicial. El trabajo se dedica después, a clasificar y valorar el material, prosa y verso de su "Epoca modernista".

1910, en San Ignacio, y se convierte en el ser humano y selvático que configura su imagen más popularizada; son los años en que Quiroga se adentra en sí mismo, existencial y literariamente, y, a la vez que escribe algunos de sus cuentos más notables, funde su vida con el ambiente misionero y se dedica febrilmente a experimentaciones agrícolas e industriales. Una coloración vital distinta se registra en la tercera etapa: el hombre selvático, cuya esposa se ha suicidado el 14 de diciembre de 1915, regresa a Buenos Aires a fines de 1916, y, en el apogeo de su prestigio, se convierte en el centro de algunos círculos literarios (al mismo tiempo que, y aunque en una forma distinta, reincide en el deporte erótico que practicó en su primera juventud). La etapa final es, diré así, una especie de maduración para la muerte: casado con María Elena Bravo, vuelve a Misiones; vive en medio de privaciones, casi en la miseria; se ve obligado, para subsistir, a una forzada colaboración en periódicos; el desentendimiento con su esposa y los problemas de sus propios hijos acentúan las dificultades de orden económico; la enfermedad y, por fin, el suicidio: en la noche del 18 de febrero de 1937 se envenena con cianuro y muere al día siguiente.

Antonio Seluja

HORACIO QUIROGA DE TRANSITO POR EL MODERNISMO (*)

Iniciose literariamente en publicaciones locales como lo atestigua José María Fernández Saldaña: "Los primeros ensayos literarios de Quiroga habría que rastrearlos en los diarios salteños, especialmente en "La Reforma" que dirigía Alberto Lagos, mozo de talento, camarada suyo". "Después, alrededor del 97 debe buscarse en "La Revista", hebdomadario literario-social que publicaba Luis A. Thevenet, y en 1898, bajo el seudónimo de Guillermo Eynhardt, en "Gil Blas", semanario de corta vida que redactábamos Luis Basso, Asdrúbal E. Delgado y el que estas líneas escribe". (1)

El 18 de julio de 1898, sale el primer número de "Gil Blas", revista de corta duración que deja de aparecer en diciembre del mismo año. Allí publica con el seudónimo de Guillermo Eynhardt una prosa poética: *Nocturno* (2), en la que se advierte el aprendizaje: "Ha caído la tarde. La Naturaleza desmaya, presa de irremediable sopor. / El Occidente se cubre de sangre; ..." Y dice a propósito de la luna: "La luna aparece; y, a su luz galvánica cada hoja es un trozo de plata, y cada rayo de luz, un ensueño". Otras páginas son: "Reflexiones. El primer amor" (3), donde sostiene la necesidad de sufrir, para vigorizar el alma: *Simbólica* (4) y *Póstuma* (5), prosa de tono romántico. Junto a las cuatro páginas mencionadas, publica *Helénica* (6), primer manifestación de poesía modernista en el Uruguay y cuyo título nos sitúa en el gusto parnasiano: "En el blanco jarrón de la sala / Languidecen las dulces violetas. El autor

(*) Rev. Nacional, Nº 203. Montevideo, Tomo IV. Enero-Marzo, 1960.
(1) "Iniciación literaria de Horacio Quiroga". Suplemento de "El Día", Montevideo, domingo 28 de marzo de 1937. Año VI. Nº 220.
(2) Agosto 14 de 1898, Año I, Nº 5.
(3) Setiembre 11 de 1898, Año I, Nº 9.
(4) Octubre 2 de 1898. Año I. Nº 12.
(5) Noviembre 13 de 1898. Año I. Nº 18.
(6) Octubre 30 de 1898. Año I. Nº 16.

presenta una escultura griega: "Son sus pechos nupcial incensario / De cincel praxitélico, perla. / En sus muslos —querida del arte— / Contémplase carne la lúbrica idea". La sensualidad caracteriza los rasgos salientes del poema con un neologismo: "Su lamprófora vesta de hebrea / Ciñe el vientre con broches dorados...". Ante la belleza perfecta e impasible expresa: "Pide amores la virgen estatua. / Desde el cetro de su alta belleza". De ser exacta la fecha que consta al pie de la composición: "Enero 28-96", tendríamos que retrotraer la iniciación del modernismo en nuestro país, al año 1896.

De setiembre al 30 de octubre de 1898, aparece "La Revista Social", dirigida por Luis A. Thévenet y Angel C. Candioti, donde Quiroga colabora con el mismo seudónimo. Escribe dos "Convencionalismos" (7), y una página de tendencia exótica: "V y R" (8), que comienza así: "El sol ha desaparecido tras el último montículo de arena y es de noche / A nuestros pies corre el sagrado Nilo / Un ibis con el cuello recogido se contempla a sí mismo en las plateadas aguas y un cocodrilo chapalea ruidosamente".

De 1897 aproximadamente data su amistad con Roberto Calamet, fino espíritu salteño, que lo inicia en el conocimiento de las nuevas corrientes europeas: "Además de su cultura musical, Calamet poseía una no menos vasta cultura literaria. Lector ávido y captador de selección, estaba siempre al corriente de cuanta novedad apareciese en la literatura europea, especialmente en la francesa. De ahí que Quiroga empezase a entrar en conocimiento de los escritores y poetas del decadentismo, cuando aún éstos eran desconocidos en nuestro ambiente" (9). Su espíritu fino y permeable a toda renovación, pronto debió asimilar las nuevas corrientes estéticas para más tarde despojarse de ellas, al presentirles su caducidad.

Un día del año 1897, —según atestiguan los mencionados biógrafos—, Brignole encontrándose en Montevideo, descubrió un originalísimo poeta: "Habría dado con él leyendo las páginas de una publicación transplatina caída en sus manos al acaso. Había allí una *Oda a la Desnudez*, firmada por un desconocido, Leopoldo Lugones, en la que todo parecía grandiosamente virgen: la simbología, la sonoridad, la

(7) Setiembre 10 de 1898. Año I. Nº 3, pág. 2 y setiembre 29 de 1898. Año I. Nº 8, págs. 3-4.
(8) Setiembre 21 de 1898. Año I, Nº 6, pág. 5.
(9) José M. Delgado y Alberto J. Brignole: "Vida y Obra de Horacio Quiroga". Montevideo, "La Bolsa de los Libros". Claudio García —Editores— 1939, pág. 72.

fuerza lírica. Más que hacer temblar, convulsionaba" (10). Raúl Montero Bustamante, en el estudio titulado "Iniciación del Uruguay en el Modernismo Literario" (11), expresa sagazmente: "... pero debo hacer una rectificación que tienda a demostrar la tesis que he sostenido en estos puntos, según la cual la "Revista Nacional" fue el órgano que hizo conocer el modernismo en nuestro país. La revista en que, el hoy Dr. Brignole leyó la "Oda de la Desnudez" de Leopoldo Lugones, no debe haber sido una publicación transplatina, sino la Revista Nacional que la publicó en el Nº 84 de fecha 25 de agosto de 1896".

En diciembre de 1898 Quiroga y Brignole fueron a Buenos Aires, donde Lugones les leyó los cuatro sonetos de "Aquel día...", que dedicó al primero e incluyó más tarde en **Los crepúsculos del jardín**. En marzo del año siguiente le hicieron una segunda visita, y éste les hizo conocer *Los cuatro amores de Dryops*, poemas que integrarían el citado libro.

El 11 de setiembre de 1899, Quiroga dio forma a un viejo anhelo: fundar una revista, y ésta apareció con el nombre de "Revista de Salto". El programa fue suscripto por el propio Quiroga. Claro y enérgico y expresaba: "Todo periódico al salir a luz, se traza un programa, rojo o blanco. Es combatiente o es expositivo". Y expone la finalidad de la revista: "Nuestro programa es simplemente de exposición". Convencido que la idea debe salir al exterior, aunque sea mostrenca expresa: "Escribir, siempre que se haya concebido y se crea la gestación completa. Si el pensamiento nace ahogado o degenerado, no importa. El aborto es siempre menos bochornoso que la esterilidad. El que se siente precipitado está por encima del que no puede volar".

De corta existencia fue la publicación; a los cinco meses escasos de su aparición, el 4 de febrero de 1900 con un artículo epilogal de Quiroga dejaba de salir.

Diversos trabajos publicó Quiroga: algunas páginas en colaboración, ensayos, cuentos, artículos de crítica y cinco poemas. En el segundo número (setiembre 18), reproduce *Helénica* (12), poema ya aparecido en "Gil Blas" (13), donde sustituye el tercer verso con mayor acierto: "Las amorfas columnas de mármol", por "Las corintias columnas de mármol" y "Delhi" (14), poema romántico de imágenes fáciles, donde

(10) Op. cit., pág. 88.
(11) "Revista Ncional", Año XIII, Mayo de 1950, Nº 137, Montevideo, 1950, pág. 209.
(12) Págs. 16-17.
(13) Año I. Nº 16. Octubre 30 de 1898.
(14) Pág. 17.

se destaca alguna nota exótica: "Bajo el imperio de una noche délfica..." o "De esa delicia, de un harem robado..".

En el Nº 7 (octubre 23 de 1899) (15), publica un poema con dos iniciales por título "L. L.", que puede significar Leopoldo Lugones, y de quien en el Nº 4 (octubre 2), se había publicado la Oda *A la Desnudez*. El poema consta de cuatro estrofas y constituye una profesión de fe, donde exalta el valor rítmico de la palabra: "Y un monstruo: la palabra, que es el ritmo". Señala la caducidad de un arte expresivo ya gastado: "El pensamiento arrastra como túnica / Todos los cienos de su origen; lirios / Manchados por las heces de un perfume / Que han desflorado los pasados siglos. / Y cuyas hojas de gastada esencia / El cansancio salpica de fastidios".

Se advierten versos originales y novedosos para la época: "En el fondo de histéricos idilios / Hay una gota amarga de fosfato / Que acusa la impureza de los filtros". En la última estrofa proclama el advenimiento de nuevos gustos en viejos moldes: "La novedad robando viejas túnicas / Infarta la ilusión de un nuevo ritmo...". Y un eco lejano de Rimbaud parece llegar hasta él cuando expresa: "La palabra gotea por sus letras / El color impotente de su símbolo / —Aurora sin canción y sin Oriente, / Madrugada, sin sangre, de los tísicos".

En el Nº 10 (noviembre 13 de 1899), publica el poema *De Amor* (16), pobre en las estrofas iniciales, posee en los últimos versos una marcada tentativa decadentista: "Son clomatelas el incensario, / Los lirios de agua, devocionario, / Mi virgen-novia, la rosa té". Y concluye con los versos: "¡Amarillentas flores cloróticas / Como mi novia la rosa té!". El último poema no tiene título, sólo tres asteriscos a guisa de rótulo y corresponde al Nº 15 (dic. 19 de 1899) (17). Señala la línea más avanzada —dentro de la nueva estética— aparecida en la revista. Es una noche de amor en que la pasión sensual va en aumento: "El motivo de vida va pecando / Con un ensueño de precoz histeria". Los enamorados sienten el fuego de la pasión en sus carnes: "Hay quemantes sudores en las pieles; / Sorda germinación en las arterias; / Protestas en las curvas no labradas..." Y el amor puro, ideal se neutraliza: "La idealidad se tiñe de rubores / Como un pálido lirio, de vergüenzas: ...". La noche presta su voluptuosa complicidad en un verso de gran acierto: "La noche arquea / Su gran complicidad sobre la falta;" ...". La pasión domina gradualmente hasta el paroxismo para concluir por identificarse: "Como un fauno potente y pensativo...". "Sobre el derrumbe de una estatua griega". Cuatro son los cuentos que aparecen en la Revista en los cuales se advierte la influencia de Poe en mayor o menor grado. El primero —*Fantasía nerviosa*— (18), nos presenta un personaje, Juan congénitamente predestinado al homicidio: "Tenía las cualidades de un gran criminal: la resolución rápida, abofeteada por una necesidad imprescindible de matar; ...". Cree Quiroga en una fatalidad homicida que pesa sobre el protagonista: "Juan mató, porque tenía que matar. Y mató a una mujer, a la primera que encontró, a las doce de la noche de un mes de verano". Hay en el cuento una predominancia del rojo; parece que una lujuria sanguinolenta le atrajese como expresa a través de su personaje: "Su ser cuadraba en una neurosis superior, completa, honda, ardiente, sanguíneamente atávica". Ese personaje, fatalmente homicida, recibe en su cuarto la visión de la mujer muerta, ésta le hace poner su mano en la herida que lleva en el pecho: "Al otro día hallaron a Juan, muerto en la cama, con una puñalada en el pecho. Su rostro tenía una expresión de locura horrorizada; ...".

Religiosa (19), tiene algo de cuento y algo de ensayo; en él dominan las imágenes en que evoca el crepúsculo de un rojizo atardecer: "El día galopa hacia el Occidente, dejando en las nubes las manchas sangrientas de su agonía, como el rastro hemorrágico y ardiente de un Pegaso herido, huyendo de la derrota". El uso de colores denota la estética modernista. Expresa de la noche, —en que ubica la acción—: "Y el luto de las noches australes, opacamente cóncavo, emboza el foco de los contornos vencidos". El protagonista —y único personaje— es un monje medieval, que siente la inutilidad de su sacrificio, la castración voluntaria a que se ha sometido. Su figura enjuta, se recorta en la soledad de la noche: "Alto y escuálido ante los dislocados torreones de una mansión señorial cuyas ruinas quebraban el azul inmenso con perfiles dentellados, ...". Y luego de centrar la narración en los pensamientos del monje que evoca su frustración sexual, torna éste su camino, con un iluminado amanecer: "Venía la aurora. Una palidez enfermizaba el Oriente con manchas lívidas".

El 6 de noviembre de 1899, publica *Para noche de insomnio* (20), cuento terrorífico a la manera de Poe, donde se habla de un muerto que

(15) Pág. 60.
(16) Pág. 82.
(17) Pág. 124.

(18) Octubre 2 de 1899, Año I, Nº 4, págs. 34-36.
(19) Octubre 30 de 1899, Año I, Nº 8, págs. 67-68.
(20) Año I, Nº 9, págs. 73-75.

llevan varios amigos en un carro, y el espanto que sienten al sacudirse el cadáver por los vaivenes de aquél; en que se transcribe, —como epígrafe— un trozo del estudio de Baudelaire, sobre el autor de *El Cuervo*. En el penúltimo número de la revista, el 24 de enero de 1900 aparece su último cuento *Episodios* (21), donde él y un amigo se sienten paulatinamente transformados en animales, tema que revela la influencia del narrador norteamericano.

Además de los cuentos mencionados, aparecen dos en colaboración: uno con Asdrúbal E. Delgado (*Reproducción*) (22), otro con Alberto Brignole (*Culto Fetichista* (23), y dos ensayos literarios: *Aspectos del Modernismo* (24) y *Leopoldo Lugones* (25). El primero, es la ratificación teórica de su modalidad estética, por eso se incluye entre los modernistas: "Nuestra imaginación hiperestesiada, incapaz a veces de absorber una sencilla sentencia, llega a la más grande exageración sensitiva, a las concepciones más simbólicas, delicuescentes, coloristas, decadentes —fiel resultado de una consunción nerviosa, irrigada y pruritada a través de los siglos por el abuso que de nuestras emociones han hecho los genios artísticos; ...". Tiene conciencia que la sensibilidad del siglo está gastada, que es necesario encontrar otras formas que exterioricen sensaciones nuevas, y abandonar las formas viejas, incapaces, por los medios expresivos a su alcance, de manifestar los más variados matices del alma moderna.

En el segundo, hace un estudio entusiasta del poeta cordobés: "Leopoldo Lugones es un poeta de imaginación exaltada, cuyas metáforas dentro de una corriente literaria: "Es simbolista. Más que simbolista es modernista. Más que modernista es un genio". Para Quiroga es el nuevo ídolo que viene a formar parte de su templo. Ese deslumbramiento lo lleva a expresar: "Como creador es un genio; como estilista es un coloso". Tanto le ha apasionado Lugones con su poesía que llega a decir: "El tiene lo primero que es el genio y nosotros lo segundo, que es el primer poeta de América".

El 4 de febrero de 1900, salió el último número de la "Revista de Salto" y Quiroga fue el encargado de expresar los motivos por los cuales desaparecía (26): "Fueron nuestras intenciones hacer una publicación

(21) Año I, Nº 19, págs. 155-157.
(22) Año I, Nº 18, págs. 146-148.
(23) Año I, Nº 19, págs. 154-155.
(24) Año I, Nº 5, Octubre 9 de 1899, págs. 37.
(25) Año I, Nº 11, Noviembre 20 de 1899, págs. 87-88 y Año I, Nº 12. Noviembre 27 de 1899, págs. 99-101.
(26) Año I, Nº 30, págs. 162-165.

duradera, algo así como una hoja constantemente abierta a lo que de bueno y regular se escribiese en el Salto". Con objetiva imparcialidad y sin desentenderse de responsabilidades expresa: "Tal vez tengamos en ello alguna parte; pero si se considera en general, la Revista muere porque no se supo adaptar al medio en que vivia". Y continúa más adelante señalando la falta de interés del público: "Cuesta mucho menos distraer que hacer pensar. La curiosidad no requiere ningún esfuerzo del intelecto que lleva aquél principio".

Desaparecida la "Revista de Salto", ese mismo año, en marzo, realiza su breve y decepcionante viaje a París. De regreso, en julio, se instala en Montevideo, donde estaban radicados sus amigos salteños. Aquí con la creación del "Consistorio del Gay Saber", reinicia Quiroga su labor literaria.

José Enrique Etcheverry Stirling

TEORIA Y PRACTICA DEL CUENTO LITERARIO EN HORACIO QUIROGA (*)

I

Uno de los ejercicios más estimulantes que suministra el estudio de la obra literaria es observar las correspondencias o las discrepancias entre la teoría y la realización, entre las ideas que a propósito del arte tiene el creador y la creación misma.

Por cierto que tal ejercicio no siempre es posible. No es demasiado frecuente que los escritores sean explícitos en ese rubro de la teoría literaria. Conocen los riesgos de postular modos u objetivos que muchas veces la creación no corrobora; aparte de que, con mayor o menor intensidad, siempre ha tenido vigencia la tesis romántica de la creación poco menos que milagrosa o sobrenatural. A este propósito sostenía Edgar Allan Poe en **La filosofía de la composición** que "la mayoría de los escritores —y los poetas en especial— prefieren dar a entender que componen bajo una especie de espléndido frenesí, una intuición estática, y se estremecerían a la idea de que el público echara una ojeada a lo que ocurre en bambalinas, a las laboriosas y vacilantes crudezas del pensamiento, a los verdaderos designios alcanzados sólo a último momento...". Y tomando por ejemplo su famoso poema *El cuervo*, incurría en un desaforado extremismo al sostener que su designio era mostrar "que ningún detalle de su composición puede asignarse a un azar o una intuición, sino que la obra se desenvolvió paso a paso hasta quedar completa, con la precisión y el rigor lógico de un problema matemático".

Sin llegar a las exageraciones del genial escritor norteamericano, también el narrador uruguayo Horacio Quiroga teorizó a propósito del arte que practicaba. Dejó escritas páginas que, quizás con cierto

— — — — — — — — —

(*) Ensayo incluido en **Temas literarios**, Ediciones del Sesquicentenario, Montevideo, 1975. (Seis primeros capitulillos.)

trascendentalismo, podríamos catalogar como su arte poética. Allí Quiroga expresó sus convicciones sobre los modos de composición del género que mejor cultivó: el cuento breve. Allí constan, también, sus ideas sobre el arte en general, sobre los artistas y su posición en el mundo. Se trata de artículos periodísticos y de fragmentos de su correspondencia epistolar que nos permitieron, hace ya algunos años, ordenar —en un ensayo que publicó el Departamento de Literatura Iberoamericana de la Facultad de Humanidades y Ciencias— el ideario estético de Horacio Quiroga.

Quedaba entonces consignado que esa tarea era conceptualmente previa a otra de mayor importancia: la de observar el funcionamiento de la teoría en la práctica, la de buscar en la obra de Quiroga los apoyos reales de su estética.

Es claro que una tarea semejante rebasa los límites de espacio de que disponemos en esta oportunidad. Por lo cual esto que hacemos ahora es apenas un primer aporte a un trabajo que exigiría el análisis pormenorizado de la mayor parte de su creación narrativa, sin descontar aquellos relatos que no son los que cimentan su mejor fama pero que, a los fines perseguidos, pueden ofrecer positivos beneficios: me refiero a los cuentos en los que, aún en ausencia de un gran tema, la técnica de composición salva la validez literaria.

Reiteramos ahora, como punto de partida, una comprobación que ya dejábamos establecida en aquel estudio y que consideramos fundamental: la teoría literaria de Horacio Quiroga es, en su parte sustancial, posterior al período creador de su obra; surge hacia las postrimerías de los años veinte, cuando ya el escritor había realizado lo más importante de su producción narrativa. En efecto, apenas un libro publicó Quiroga luego de la aparición de los artículos de teoría literaria: el titulado **Más allá**, en 1935. Pero debe recordarse que todos los relatos que integran este volumen fueron compuestos en la década anterior. Los artículos aparecen muchas veces como verdaderos alegatos en defensa de sus procedimientos artísticos frente a negaciones u hostilidades de la generación que lo sucede. De ellos surge eso que llamábamos la poética quiroguiana, poética en la que el escritor vierte su ya dilatada experiencia de narrador y que viene, a posteriori, a dar basamento teórico a una creación que, por entonces, contaba ya casi treinta años de ejercicio.

II

En el artículo *La retórica del cuento*, publicado en la revista "El Hogar" de Buenos Aires a fines de 1928, Quiroga procura una caracterización del género. Dice que "el cuento literario... consta de los mismos elementos suscintos que el cuento oral"; y de inmediato estampa una breve pero clarísima definición, una de las más precisas que conocemos: "es el relato de una historia bastante interesante y suficientemente breve para que absorba toda nuestra atención". En esta definición se distinguen dos aspectos: uno simplemente descriptivo, el otro de orden finalístico. El aspecto descriptivo es, a su vez, himembre, en cuanto se reclama el relato de una historia interesante, por un lado; y, por el otro, brevedad.

Ya desde la definición entra Quiroga a distinguir, con claridad que otros pasajes confirman, el elemento sustancial y el elemento formal, aunque no establezca tajante separación entre cosas que íntimamente se vinculan. Y esos dos elementos colaboran en el logro de la finalidad que se perseguía con el cuento, según lo estab]ece la definición en su aspecto segundo: que absorba la atención del lector.

Relacionada con esta definición encontramos en el mismo artículo la siguiente aseveración: "En la extensión sin límites del tema y del procedimiento en el cuento, dos calidades se han exigido siempre: en el autor, el poder de trasmitir vivamente y sin demoras sus impresiones; y en la obra, la soltura, la energía y la brevedad del relato, que la definen".

En otro artículo del mismo año 1928, titulado *La crisis del cuento nacional*, Quiroga resume las tres calidades que todo buen cuentista debe poseer: "sentir con intensidad, atraer la atención y comunicar con energía los sentimientos", en donde se distingue los tres ingredientes del fenómeno literario: el autor, del que se reclama intensidad de sentimientos; el lector, cuya atención debe ser atraída; y la obra que, en cuanto medio comunicativo, constituye el vínculo de unión entre autor y lector.

Parece baldío señalar que los cuentos de Quiroga (los mejores cuentos de Quiroga) cumplen puntualmente los extremos de su definición. El lector es llevado como en vilo desde el principio al final del relato en una suerte de "crescendo" emocional que el narrador logra suscitar mediante multitud de procedimientos técnicos, pero que en último término depende del interés de la historia y de la brevedad con que se la comunica, impidiendo la dispersión de la atención.

Esa nota de brevedad es la que, en primera instancia, distingue el cuento de la novela. Teóricamente Quiroga supo establecer la distinción, que se completa, además, con una diferencia de las aptitudes que deben ostentar quienes cultiven uno u otro subgénero narrativo: "El cuentista —afirma— tiene la capacidad de sugerir más de lo que dice. El novelista, para un efecto igual, requiere mucho más espacio". Y en el artículo *Ante el tribunal*, aclara que "los narradores cuya corriente emocional adquiría gran tensión, cerraban su circuito en el cuento, mientras los narradores en quienes predominaba la cantidad buscaban en la novela la amplitud suficiente".

Teóricamente, decimos, la distinción está lograda de manera inmejorable. "Tan preciso es este límite de aptitudes, que nadie ha podido salvarlo con gloria —dice en *La crisis del cuento nacional*—. Ni Tolstoi, ni Dostoievsky, ni Zola, ni Conrad, ni novelista alguno de garra ha descollado en el cuento corto. Pero tampoco ni Bret Harte, ni Maupassant, ni Chejov, ni Kipling han expresado más en la medida tinta de sus novelas que en el agua fuerte de sus cuentos". En esta segunda lista falta sin duda un nombre: el del mismo Horacio Quiroga. Sus dos novelas, una al principio de su carrera narrativa (**Historia de un amor turbio**, 1908), la otra al final (**Pasado amor**, 1929), constituyen dos rotundos fracasos y merecen con justicia el calificativo de "medias tintas" para oponerlas a las "aguas fuertes" de sus grandes cuentos.

La tensión de la corriente emocional de Quiroga cierra su circuito en el cuento breve. Y porque se trata de un problema de *tensión* más que de *extensión* es que resulta tan extrañamente equivocada esa otra definición del cuento que figura en *El Decálogo del perfecto cuentista*: "Un cuento es una novela depurada de ripios", equivocación que no resulta del todo eliminada con la limitación que el escritor agrega de inmediato: "ten esto por una verdad absoluta aunque no lo sea". "Extendido hasta la novela, el relato puede sufrir en su estructura", estampa en otro texto. Cualquiera que lea sin prejuicios las dos novelas de Quiroga pensará, con absoluta razón, que los temas que en ellas se desarrollan podrían haber originado buenos cuentos; y que de cuentos son, también, los procedimientos estilísticos que el escritor maneja.

IV

Pero desde el punto de vista estructural, no alcanza con señalar la condición de brevedad del cuento literario. Otro elemento caracterizante es la *linealidad*: "Luché porque el cuento (...) tuviera una sola línea,

trazada por una mano sin temblor desde el principio al fin" —dice en el artículo *Ante el tribunal*—. Y agrega: "Ningún obstáculo, ningún adorno o digresión debía acudir a aflojar la tensión de su hilo. El cuento era, para el fin que le es intrínseco, una flecha que cuidadosamente apuntada, parte del arco para ir a dar directamente en el blanco. Cuantas mariposas trataran de posarse sobre ella para adornar su vuelo, no conseguirían sino entorpecerlo. Esto es lo que me empeñé en demostrar, dando al cuento lo que es del cuento...".

Muchos ejemplos de cuentos lineales podrían encontrarse en la producción de Quiroga, verdaderas flechas lanzadas directamente al blanco. Quizás uno de los más rotundos sea el titulado *A la deriva* que, publicado inicialmente en 1912, fue luego recogido en **Cuentos de amor de locura y de muerte** en 1917.

Desde la frase inicial ("El hombre pisó algo blanduzco, y enseguida sintió la mordedura en el pie") hasta la final ("Y cesó de respirar...") hay una continuidad que no sabe de rupturas de ninguna clase. La sucesión narrativa y temporal se mantiene inflexiblemente al punto que ni la breve descripción del Paraná ni la evocación memoriosa que precede a la muerte consiguen quebrarla, integrándose en el relato como resortes imprescindibles.

La descripción, en primer término, sirve de anticipación o preanuncio del desenlace en un plano puramente emocional: "El Paraná corre allí en el fondo de una inmensa hoya, cuyas paredes, altas de cien metros, encajonan fúnebremente el río. Desde las orillas, bordeadas de negros bloques de basalto, asciende el bosque, negro también. Adelante, a los costados, atrás, siempre la eterna muralla lúgubre, en cuyo fondo el río arremolinado se precipita en incesantes borbollones de agua fangosa. El paisaje es agresivo y reina en él un silencio de muerte. Al atardecer, sin embargo, su belleza sombría y calma cobra una majestad única". El río, así descripto, adquiere el significado de un verdadero antagonista del mensú envenenado; es una máscara de la muerte que se aproxima.

La evocación memoriosa, por su parte, se constituye en un instrumento más de la lucha que el hombre libra con su muerte. El compadre Gaona, que vive en Tacurú Pucú, su ex patrón mister Dougald, el recibidor del obraje, se alinean a su lado, convocados por el recuerdo apremiante. La pretensión del mensú de fijar con exactitud la circunstancia temporal es un modo de aferrarse a la vida: "... y pensaba entretanto en el tiempo justo que había pasado sin ver a su ex patrón Dougald. ¿Tres años? Tal vez no, no tanto. ¿Dos años y nueve meses?

Acaso. ¿Ocho meses y medio? Eso sí, seguramente". El procedimiento se repite de inmediato: ¿qué día conoció al recibidor de maderas de mister Dougald? "¿Viernes? Sí, o jueves... El hombre estiró lentamente los dedos de la mano. —Un jueves... Y cesó de respirar".

Ni la descripción ni el recuerdo, observamos, quiebran la linealidad de *A la deriva*. Pero convengamos, según pretendemos haber demostrado, que ni una ni otro tienen carácter digresivo. Lo notable es que ni aún la digresión flagrante logra romper la linealidad del cuento cuando se utiliza con artística premeditación. El ejemplo que me parece más evidente es el de *El hombre muerto*.

Los párrafos quinto y sexto de este cuento están ocupados por una reflexión sobre la muerte: "La muerte. En el transcurso de la vida se piensa muchas veces en que un día, tras años, meses, semanas y días preparatorios, llegaremos a nuestro turno al umbral de la muerte. Es la ley fatal, aceptada y prevista: tanto, que solemos dejarnos llevar placenteramente por la imaginación a ese momento, supremo entre todos, en que lanzamos el último suspiro. Pero entre el instante actual y esa postrera espiración, ¡qué de sueños, trastornos, esperanzas y dramas presumimos en nuestra vida! ¡Qué nos reserva aún esta existencia llena de vigor, antes de su eliminación del escenario humano! Es éste el consuelo, el placer y la razón de nuestras divagaciones mortuorias. ¡Tan lejos está la muerte, y tan imprevisto lo que debemos vivir aún!"

Luego de los cuatro párrafos iniciales, que han sido utilizados para mostrar al hombre que acaba de limpiar su bananal cruzando un alambrado e hiriéndose con su propio machete, esta reflexión es evidentemente digresiva e interrumpe, en principio, la marcha lineal del relato. Pero ella aparece precedida por la constancia de que el hombre está convencido de que "acababa de llegar al término de su existencia", razón por la cual la reflexión puede considerarse trasladada a la mente del personaje mismo. Y la integración al acontecer narrativo se logra también por el final de la reflexión cuya última palabra —"aún"— es retomada de inmediato bajo forma interrogativa para proseguir naturalmente el relato: "¿Aún?... No han pasado dos segundos...", etc., etc.

V

Pero la estructura lineal, siendo importante y frecuente en la narrativa quiroguiana, de ninguna manera es la única. Hay cuentos en que, ya sea por el uso de la técnica del "racconto", ya sea por la construcción episódica del relato, se produce una ruptura del orden cronológico que es, en último análisis, el sustrato necesario de la linealidad.

El "racconto" aparece ejemplificado en sus dos formas posibles. La primera, la más directa aunque no la más antigua en la historia de la literatura, es la que se obtiene por obra y gracia del propio autor que, en determinado momento de la narración, detiene la fluencia del relato para retroceder en el tiempo y buscar las raíces o las motivaciones de los hechos o situaciones que ha presentado al principio.

A manera de ejemplo recordemos *La gallina degollada*, ese cuento en que luce esplendorosa la capacidad de Quiroga en el manejo del horror. Los cuatro párrafos iniciales presentan a los cuatro hijos idiotas del matrimonio Mazzini-Ferráz en su medio habitual, con sus habituales dedicaciones: un cuadro estático que incluye algunas notas, algunas claves nos atreveríamos a decir, que ya van preparando el desenlace (la luz del sol, cuya brillantez provoca la atención de los niños, el cerco de ladrillos frente al que se sitúan, el banco donde se sientan, cerco y banco que reaparecen en la situación final) o motivando la tragedia ("En todo su aspecto sucio y desvalido se notaba la falta absoluta de un poco de cuidado maternal", anota el narrador, cerrando la presentación de los niños idiotas).

El "racconto" comienza de inmediato, en el párrafo quinto: "Esos cuatro idiotas, sin embargo, habían sido un día el encanto de sus padres". De allí en adelante se hace la historia de los sucesivos nacimientos y sus secuelas de amargura y dolor, hasta llegar al día mismo de la tragedia. La ligazón con el comienzo del cuento se establece por medio de la siguiente frase: "El día, radiante, había arrancado a los idiotas de su banco". Y la narración continúa ahora, sin nuevas rupturas cronológicas, hasta llegar a su fin.

También encontramos muestras de la otra forma del "racconto", esa forma que tiene la venerable antigüedad de casi treinta siglos, ya que fue patentada por Homero en **La Odisea**; el relato del hecho pasado lo efectúa uno de los personajes, con lo que se obtiene una potencialización de la ficción, una ficción en segundo grado, un cuento dentro del cuento. Inútil insistir sobre las posibilidades sugestivas de tal duplicación. El recurso, que viene utilizándose desde su creación por los más grandes narradores occidentales, opera una especie de juego mágico, como un resorte que sumerge al lector de manera intensísima en el mundo imaginado.

En varios de sus cuentos Quiroga emplea esta forma del "racconto":

La muerte de Isolda, Los buques suicidantes, El simún, El mármol inútil, Las rayas, El vampiro, etc. Pero hay uno que nos parece especialmente notable porque, usando el recurso, lo somete a una sutil modificación. Es el cuento titulado *En la noche*, uno de los más intensos de Horacio Quiroga.

El escritor narra una excursión en su canoa por el Paraná crecido. Ante los riesgos que significa un regreso nocturno, decide pernoctar en la posada de un matrimonio extranjero. Junto al río enfurecido, oye la historia de un viaje nocturno por el Paraná crecido cuando el extranjero, mordido por una raya, es llevado en la canoa por su mujer que mantiene una lucha titánica contra el río. El cuento finaliza reponiendo a los tres personajes en el lugar donde se ha hecho el relato y con una reflexión del narrador a propósito del heroísmo.

La modificación a que recién aludíamos consiste en que no es el extranjero ni es su mujer quien cuenta la historia del viaje que ambos protagonizaron. El relato está hecho en tercera persona, con lo que se gana en intensidad dramática y se diferencia ese sector central del cuento de la introducción y de la conclusión que, ésas sí, aparecen escritas en la primera persona del narrador.

Vinculado con esta segunda forma del "racconto", aunque no se dé en todos los casos, cabe considerarse otro procedimiento estructural que podríamos denominar el *encuadre* del cuento. El ejemplo es, de nuevo, *En la noche*.

Hemos señalado hace un instante que la parte sustancial del relato es la que tiene por actores al matrimonio de extranjeros, ese viaje en procura de la salvación del hombre mordido por una raya, que su mujer enfrenta y resuelve valerosamente. Pero ese pasaje está precedido por una introducción bastante extensa en que el relator presenta su propia experiencia ante el Paraná desbordado y narra el encuentro con los extranjeros. Y, tras el relato central, queda espacio para un retorno a la realidad inicial y para la reflexión que clausura el cuento.

En su estudio sobre **La obra literaria de Horacio Quiroga**, el crítico norteamericano John A. Crow hace el siguiente comentario a propósito del cuento que estamos considerando: "La intervención de Quiroga como personaje que pone la escena al tropezar con la protagonista de la historia, da al lector una íntima sensación de absoluta realidad. El autor a menudo se vale de este expediente literario para intimar más con sus personajes y con sus lectores".

Pero el recurso (que de acuerdo a lo que hemos dicho es más formal que sustancial) no se reduce a extender, mediante la presencia del autor

en el relato, "una íntima sensación de absoluta realidad". No se trata, tan sólo de que el autor procure "intimar más lo que en esencia es la misma historia (la lucha del hombre con la naturaleza) desde dos ángulos diferentes. El enfoque inicial, desde el narrador, no agota las posibilidades de la situación. No debe dudarse de que se trata de una experiencia real —quizás repetida muchas veces— de Horacio Quiroga. Pero esa experiencia se reduce a la mera amenaza del río hinchado; la lucha no llega a plantearse en términos dramáticos. En cambio sí se plantea dramáticamente en el segundo enfoque, desde los protagonistas extranjeros, cuya aventura ya no tiene porqué depender de la experiencia directa del autor o de la auténtica realidad. Quiroga piensa lo que pudo haber sido y lo objetiva en la historia de la mujer que lucha con el río, que es como la metáfora del triunfo de la voluntad humana enfrentada a la naturaleza despiadada.

Sucede aquí lo que tan bien ha anotado. Noé Jitrik en su excelente ensayo **Horacio Quiroga. Una obra de experiencia y riesgo**: "De numerosos cuentos de Quiroga se desprende que hay temor, un cierto miedo a las cosas, y, sobre todo un sentimiento de vulnerabilidad que lo lleva a pintarse no vulnerable, sino vulnerado, no luchando con la muerte sino muerto. De esta manera agota al escribirla la experiencia del temor, y logra anticiparse a los hechos temibles derivándolos hacia una imagen de sí mismo, antes de que los hechos lleguen a alcanzarlo".

Pero esa proyección del temor, agreguemos, esa catarsis anticipada que Jitrik ha observado sagazmente, se obtiene mediante la maestría técnica que es una de las claves de la genialidad de Quiroga. Quítese a este cuento la introducción y el epílogo, es decir, quítese eso que constituye el encuadramiento del relato sustancial, y éste pierde entonces la suprema intensidad que lo caracteriza (o, por lo menos, esa intensidad resulta sensiblemente aminorada).

Ahora estamos en condiciones de comprender el acierto narrativo de Quiroga al establecer aquella modificación a la técnica del "racconto" que señalamos más arriba y que consiste en narrar en tercera persona la aventura de los extranjeros. No es la mujer, afanada en su lucha contra el río, quien cuenta la historia. Tampoco lo es el marido, absorto en su dolor atroz como su mujer lo está en la sola acción de remar. Es el autor que, con sus palabras, traslada el relato escuchado y le agrega, al hacerlo, la carga emotiva de su propia reciente experiencia, haciéndonos vivir directamente la tremenda agonía de ese esfuerzo sobrehumano. (Y reparemos, de modo marginal, qué esplendorosamente se cumple aquella triple exigencia de Quiroga para que se configure un verdadero

cuentista: "sentir con intensidad, atraer la atención y comunicar con energía los sentimientos".)

VI

Decíamos que otro modo de romper la continuidad cronológica, necesario sustentáculo de la linealidad, era la composición episódica del relato.

Hay muchos cuentos de Quiroga que ejemplifican tal forma de componer; aún a primera vista ostentan su carácter fragmentario. No es casual que la mayor parte de ellos entre en la categoría "cuentos de personajes". El narrador trata de iluminar un personaje mediante rápidas aproximaciones, utilizando lo que en esencia no es más que técnica fotográfica: son como varias tomas del individuo en cuestión, en distintas actitudes; la sucesión de esas tomas nos da la imagen completa.

Pero para que el relato no resulte demasiado fragmentario, para salvar la condición anecdótica o argumental que todo cuento debe ostentar, una de las tomas —uno de los episodios configurativos— alcanza mayor desarrollo que las restantes y con ella se clausura el cuento.

Varios de los relatos que se recogen en **Los desterrados**, el volumen de 1926 que la crítica autorizada señala como el más logrado en conjunto de todos los que publicó Quiroga, permitirían ilustrar esta estructura episódica. Elegimos el titulado *Van Houten*.

Obsérvese el esquema de este cuento: 1º) Encuentro del narrador con Van Houten. 2º) Descripción de Paolo, asociado de Van Houten. 3º) Descripción de Van Houten. 4º) La primera vez que Van Houten se salvó. 5º) La segunda vez que Van Houten se salvó. 6º) La tercera vez que Van Houten se salvó. 7º) La muerte de Van Houten. Los episodios señalados con los números 4, 5, 6 y 7, son independientes entre sí; cada uno, con desarrollo un poco mayor, podría llegar a constituir un cuento; sólo aparecen vinculados por el personaje que los protagoniza, el personaje cuyo contacto con el narrador se ha presentado al principio y cuyo retrato viene casi de inmediato. (En cuanto al retrato del socio, se justifica por el papel que le corresponde en el episodio final, en cuanto asume en él la condición de relator y frustrado salvavidas de Van Houten.) La sola lectura del episodio final (que ocupa más o menos una tercera parte del cuento) puede poner en evidencia su individualidad

que le permitiría subsistir de manera independiente en lo que tiene relación con el valor meramente anecdótico, aunque el personaje perdería en tal caso la riqueza que los episodios anteriores han posibilitado.

Jesualdo

LA SECRETA MATERIA DEL CUENTO DE QUIROGA (*)

Se ha hablado de una "cuarta dimensión" refiriéndose a los cuentos de Quiroga. Se le ha llevado y traído a través de Poe, de Kipling, de Hoffman. Se ha dicho que hasta es posible que tenga una "tarmacopea" de la composición como la ve Poe. Todo es posible y cabe dentro de su creación. Y no nos importa el desentrañarlo, asunto de crítica y no de artistas. Porque dentro de su arquitectura, sobre la tempestad de sus secretos y siendo como la carne misma del misterio, está siempre vivo y palpitante ese hecho espantosamente humano del espíritu del hombre, que en él llega a ser hasta atemorizante, a veces.

En la vida del hombre existe el hecho objetivo, claro, concreto. Forma la materia de la generalización y del conocimiento directo. Es ese que no se oculta a ningún discernimiento, es pasible de crítica y tiembla y gravita en las ejemplarizaciones diarias de nuestra vida. Pero más allá de ése que es como el pan, se ve, se le toma en las manos, se le come y se le digiere; más allá de ese hecho seguramente cierto porque espanta a nuestros sentidos, está el otro. Como el espíritu del hecho. Como la forma alada que escapa al hecho mismo pero que existe porque hunde el sentido o aligera la vida. Está el que da vida al hecho mismo, sin el cual el hecho no pasa de ser más que el accidente. Es a veces denso como una vía láctea. En otras, etéreo como el surco de un vuelo en el aire, pero en ambos comunica al hombre el oculto designio que le sostiene y ampara, depura o conturba. De ese es la materia inmediata del cuento de Horacio Quiroga, muerto en el Hospital de Clínicas de Buenos Aires, hace apenas unas cuantas horas.

Sí, de ese material. "¿Cuarta dimensión?" ¿"Sentido del misterio que da profundidad mágica a sus relatos y pone un aura vaga de penumbra astral a sus personajes, aún a los más vulgares, aún a los más rudos" como asegura Zum Felde en su prólogo a **Más allá**? Es posible.

(*) Periódico "Uruguay", Montevideo, 23 de febrero de 1937.

Porque Quiroga, como bien estudiara este crítico, no ya es una realización de la tercera dimensión, "de los psicólogos más agudos, la de los analistas subjetivos", sino que él honra ese campo en donde el hombre esconde íntimos secretos, revelaciones que mueven su realidad y su vida. Quiroga se interna en un campo atemorizante que hiela y sacude. Bucea en aquel "cuociente misterioso" que llamara Albert Hines a esa zona de pérdida o encuentro, del espíritu del hombre. Y de ahí viene con el sentido de conocimiento adquirido, con la verdad desentrañada y el mito desenvuelto.

Parecería que para Horacio Quiroga el hombre empezara recién ahí, el hombre esencial. Y es entonces justificable ese resabio "poeiano" que tiembla como un contracanto en la mayoría de su obra, sobre todo en aquella que escapa al equilibrio de la Naturaleza. La selva lo restituyó a sí mismo, sin embargo. El embrujo de la soledad, el afinamiento de las voces innumerables del bosque, las fuerzas ocultas de las cosas y los seres le llamaron a un plano de compenetración tan característico que hicieron de su cuento, único. Porque la intromisión del animal y su concierto en el cuento de Quiroga no está hecho con aquel mezquino concepto de la Fábula. Ni con ese llano y de primera intención de las leyendas tradicionales. Ni tampoco con ese temperamento de alta imaginación que usa Kipling en sus libros de la selva **The Jungle Book** y **The Second Jungle Book** en donde "llega a ser de la Jungle con mayúscula, una entidad tan importante como la Sociedad humana, con sus leyes, usos y costumbres, lenguaje, etc." como afirma el traductor de este libro. Pero, por eso tampoco deja de pertenecer a ese grupo que Andrés Maurois —refiriéndose a Kipling en **Nueve Maestros Ingleses**— dice que habitan "en esa franja inmóvil, estrecha y ardiente, que separa lo real de lo maravilloso". Alguno de sus cuentos como *Anaconda*, por ejemplo, participa en alto grado de ese sentido de brujería maravillosa de animales con razón y habla. Pero por sobre ello, hay un elemento trágico y de "más allá" que siempre está gravitando en torno de las escenas que trama con animales y hombres, "como algo que penetra, traspasa, satura y mueve los hechos, incoercible, fuera y por encima de todo determinismo..."

En Kipling, lo real y maravilloso es sencillamente lógico. Pero en Quiroga existe un alogismo trascendente, como si fuera una oscura fórmula de imposible cálculo. Aquel elemento de que disponía Poe, tal vez. Aquel elemento de su propia naturaleza y su carita afinada de hindú, protegida por la espesa barba que le hacía más alto y misterioso.

Es preciso reconocer, porque él mismo lo ha asegurado, la influencia del atormentado americano de **Las Aventuras Maravillosas**, y de aquí se parte, precisamente, para reconocer en su obra esas dos faces del cuentista. Aquel de los complejos deductivos, analistas que empiezan y terminan dentro de lo recóndito del alma humana, estado de alta fiebre, de tinieblas y espantos, y aquel de los descubrimientos íntimos de la selva virgen y sus altos secretos, naturaleza hosca, tierra bravía, animales diversos. Y en este aspecto, precisamente, es donde Quiroga es típicamente él, es esencialmente el cuentista de más alta jerarquía en América. Porque, además, para su expresión no usa o rebusca ocultos sentidos de expresión, ni fórmulas literarias como usara en su principio decadente de simbolismo "fin de siglo" materia de su primer libro de poemas **Arrecifes de coral**. En su expresión es directo y exacto. Usa las palabras por su estricto valor, sin florituras ni ribetes, une las palabras en su estado puro, sin aleación alguna.

Sus descripciones y escenas adquieren así una inquietante desnudez. Y se piensa entonces que solamente el alto valor emotivo de su creación, la profunda vida interior que anima ese mundo de nigromancia o magia más que de realidad misma, es el que sostiene el fuego intenso de nuestra avidez en su lectura. Porque sus cuentos aprisionan al lector, le hunden en un estado semejante a la hipnosis y en el cual se está luchando entre la verdad y la farsa, entre la razón o la cordura, y cortan su aliento casi, mientras vamos compenetrándonos de la materia de su creación. Los cuentos todos de Quiroga crean al lector ese clima denso de paroxismo, aun aquellos en que su simpleza es el medio más inmediato para impresionar por su trascendencia. ¿Cuál es la aptitud en verdad del espíritu del hombre para llegar a circunscribir una serie de estados anímicos de su vida, creando esa atmósfera de imaginación y realidad a un paso mismo de la locura, a veces? ¿Es un hecho consciente, plenamente buscado? ¿Es un estado de sueño y realidad, mitad vida, mitad muerte? Porque en Horacio Quiroga hay bastantes de la conturbado dramaticidad que nos parece estar asistiendo a una batalla verdadera, una lucha fiera entre la razón y la locura, en cuentos como *El conductor del rápido* de su último volumen. Hay una coordinación íntima debajo de ese disloque de ideas y sonidos y actos, que es lo único que nos une a la realidad de un concepto normal que intenta dar lo anormal. Tal como en Chejov cuando en *El loco*—Andrés Efimich— lucha la luz y la noche, momentos en los cuales nos parece estar asistiendo en verdad a uno de esos espectáculos de casa de salud. Si no es posible desunir en un todo el hecho de vivir al de crear, tenemos necesariamente que pensar que a *El cuervo* de Edgar Allan Poe tenía que suceder el delirium tremendo un día cualquiera... No sabemos por qué cierta vez que conocimos en Buenos Aires a Horacio Quiroga nos

pareció, en realidad, estar frente a un hombre que unía los hilos maravillosos de la vida y de la muerte. Uno de esos encantadores de serpiente de la India, que conocen los yuyos, las estrellas y saben los secretos agudos del mal en su propia raíz. Su cuerpo frágil, esquelético, su caminar un poco vacilante y encorvado, sus ojos ardientes, su cutis cetrino y esa barba negra y larga, parecían en realidad aditamentos para un espíritu de trasmutaciones constantes. Sobre todo en compañía de una mujer extraordinariamente hermosa y distinta, delicada hasta el ensueño, de ojos verdes y cabellera rubia de trigo maduro. Y luego ese su concepto ponderado y claro, a veces tan sutil que se escapa de pronto como agua entre los dedos. Y en ese momento entonces tuvimos la clara sensación de ese estado de "sombra" del cuento *La meningitis y su sombra*, porque nos pareció que Quiroga, hasta el propio amor debería llegar por los oscuros laberintos de la subconciencia...

Hombre quizá nacido para los ambientes de purificación intelectual de Europa, sin embargo tuvo que vivir, sufrir, luchar, amar y casi morir en las selvas de Misiones. Entre secos plantíos de yerba mate, silbidos de anacondas y espantosas fiebres palúdicas, a las que entregó entre tantos otros males, el organismo debilitado, dejó lo mejor de su vida y extrajo lo más sabio de la Naturaleza. Y como ofrecimiento póstumo tornarían sus cenizas a la selva porque así lo dispuso Quiroga antes de morir. Y estamos seguros que allí mismo se volverán alma y embrujo de la selva.

Hiber Conteris

EL AMOR, LA LOCURA, LA MUERTE (*)

El rótulo *Cuentos de amor, de locura, y de muerte*, podría servir, tal vez, para distinguir todos los cuentos de Quiroga. En la gran mayoría de sus relatos, en los mejor logrados, sobre todo, el amor, la locura o la muerte, son los agentes que, a veces a la plena luz, a veces embozados y ocultos, mueven la trama de la historia y precipitan su desenlace.

No creo que Quiroga haya elegido, mediante una decisión consciente, sus temas favoritos. Seguramente los llegó a descubrir al releer su obra, y así tituló de la manera indicada a una de sus colecciones. Pero la aparición de estas constantes se debe, sin duda alguna, a la experiencia vital de Quiroga. Es por la circunstancia antes señalada, por el nudo inextricable existente entre el hombre y su obra, que estos tres elementos de la realidad, tan asociados y con tanta insistencia a la vida de Quiroga, acabaron por instalarse de un modo definitivo en su narrativa.

Orgambide señala en su obra, como uno de los rasgos de Quiroga al tratar el tema del amor, el hecho de no intelectualizar sobre él, el darlo a conocer pura y sencillamente en sus circunstancias más auténticas (1). Pretende Orgambide que sea ésta una de las virtudes de Quiroga. En realidad, creo que ese modo de escribir "inocentemente" sobre el amor y el sexo es una de sus fallas más notables. Aquí desaparece la antes alabada "objetividad" del autor, su pleno y maduro dominio del tema. Cuando depara este tratamiento al tema del amor, Quiroga se pierde. Su instinto triunfa sobre su arte. Algo nos dice, en los cuentos que han sido escritos de esa manera, que Quiroga nos miente, que nos oculta su visión más firme y sincera de la realidad. Tal cosa es lo que ocurre al leer *Una estación de amor, Su ausencia, La bella y la bestia*, o sus dos novelas. Aparte de lo que ocurra en el desenlace, que en muy pocos casos es realmente un "happy ending", la delectación con que Quiroga

(*) Citado en: **Aproximaciones a Horacio Quiroga**, Monte Avila, Ed. Caracas, 1976.
(1) Pedro G. Orgambide: **Horacio Quiroga, el hombre y su obra**. Buenos Aires, Ed. Stilcograf, 1954.

describe cada escena de amor, nos convence de que no estamos frente al creador puro, frente al verdadero artista, sino que Quiroga forjaba situaciones que él pudiera vivir junto con sus personajes, casi en un acto de autoerotismo, como tomándose revancha de lo que la realidad, por otro lado, le estaba negando cerradamente.

Porque éste es el otro aspecto de la cosa. En la realidad, el amor fue, para Quiroga, siempre frustración. Fueron frustrados su amor por María Esther, quien después protagonizaría *Una estación de amor*, su amor por la primera esposa, su amor por la tercera María, registrado en **Pasado amor**, y el último de los grandes amores de su vida, el que sintió por su segunda esposa. Eso era lo que Quiroga hubiera podido decir con toda verdad sobre el amor, y conservamos algunos testimonios. En un pequeño cuento, *El ocaso*, incluido en **Más allá**, Quiroga nos revela, con pocas palabras, prescindiendo de la explícita descripción de la anécdota, y ahondando más, en cambio, en la sicología de sus dos personajes, todo lo que él creía sobre el amor. Es innegable que Quiroga lo conoció como una emoción total y avasalladora, tal como lo describe en **Pasado amor**, capaz de ahogar, por su ímpetu irrefrenable, a todos los otros intereses y emociones humanas. Pero Quiroga falló al no darnos a conocer esta emoción objetivamente, al sucumbir él también a ella viviéndola románticamente en el instante de la gestación. Porque en la realidad, de la que Quiroga prefería ausentarse al pensar en el amor, él lo conocía también como empresa frustrada, como una de las tantas "situaciones límites" del hombre, en la que las promesas y los goces anticipados exceden en mucho a lo que luego se recibe en la consumación.

El tema de la locura, en Quiroga, excede a lo que puede entenderse clínicamente como "locura". No puedo recordar más que dos o tres cuentos que registren el caso de verdaderos "locos". *El conductor del rápido* es el más típico de ellos, y tal vez pudiera clasificarse según esta variedad a *La gallina degollada*. Por "locura", al referirnos a la obra de Quiroga, debe entenderse algo más inclusivo, más próximo a la "normalidad" de la naturaleza humana. En realidad, la necesidad que experimenta Quiroga es la de tocar los límites de esta naturaleza. Sus cuentos, así, ya traten el tema del amor, el de la locura o el de la muerte, son siempre variaciones de un mismo tema. El asunto en sí es siempre un pretexto para comunicar su más entrañable visión del universo; el fracaso de la empresa humana en todos sus órdenes. La frustración del amor, de la existencia y de la razón. El Dr. Else, protagonista de *Los destiladores de naranja*, experimenta este triple fracaso. Y el suyo es simbólico del fracaso del hombre en general. En sus cuentos de animales, Quiroga, muchas veces, parece reírse del hombre, del rol

privilegiado que cree jugar en la creación, de su convicción de ser el más racional de todos los seres creados. Probablemente él despreciaba un lugar de tanto privilegio concedido arbitrariamente, y de ahí su inusitado amor por la soledad, por la naturaleza, por los animales. Las razones con que el protagonista de *El salvaje* explica su alejamiento de la civilización cabrían muy bien para el propio Quiroga. El tema de la locura, pues, cuando está tratado explícitamente, o cuando sólo aparece por un instante, en una alucinación fugaz (como en el caso de *El hijo*), en una pérdida momentánea de la razón (como en *Su ausencia*), sirve a Quiroga para tocar los límites de la humanidad, para aislar al hombre y mostrarle como un objeto más entre los objetos del mundo. Y finalmente la muerte. Al examinar el lugar que la muerte ocupa en la obra de Quiroga, se impone otra vez, inevitablemente, la referencia a su experiencia vital. En ella, la muerte se da con rara persistencia. Primero su padre, cuando él aún no podía comprender ese hecho. Luego el suicidio de su primera esposa. Esa visita extraña y definitiva en sus efectos se torna familiar. Quiroga tiene que acostumbrarse a mirarla de frente, como un hecho inevitable, pero más aún, cercano, acechante. En cualquier momento puede abalanzarse sobre él y descargar su golpe. Se educa para recibirla valientemente. Educa a sus hijos para que se vayan acostumbrando a ese suceso. Cuando se sabe preso de una enfermedad incurable no vacila en recurrir también él al suicidio. Tiempo después su hija Eglé y después su hijo Darío. Ese fue el fruto del aprendizaje. La muerte estaba tan próxima para ellos que no sólo podía venir en cualquier instante, podía ser invocada, podía solicitarse su visita.

Hacia el fin de su vida, Quiroga ya ha terminado ese aprendizaje. En sucesivas cartas a Ezequiel Martínez Estrada (abril 29, mayo 21 y junio 14 de 1936) conversa sobre la muerte de un modo sereno y desapasionado, traduciendo inequívocamente el estado de reposo y de absoluta calma en que se encuentra su espíritu. Sólo le preocupa la muerte porque puede "segar en verde", es decir, cuando la obra aún no ha sido realizada. Como Jaromir Hladik, el infortunado protagonista de aquel cuento de Jorge Luis Borges, *El milagro secreto*, sólo pide que se le dé el tiempo necesario para concluir su obra.

¿Puede asombrar esta impasibilidad ante la muerte de parte de Horacio Quiroga? Dejemos un instante de lado las circunstancias de su vida. Aparte de esa "familiaridad", con la muerte, que la generalidad de sus críticos han destacado, Quiroga conoció la muerte de un modo más objetivo y natural. En la selva misionera, donde el matar para no ser muerto o para alimentarse era un hecho corriente, una ley de supervivencia, un acontecimiento no sobrecogedor, sino cotidiano y casual,

Quiroga aprende la otra gran lección sobre la muerte. Ella es un acontecimiento universal, es una ley inexorable que la naturaleza se ha impuesto a sí misma, y el hecho de morir no es, tal vez, la enajenación total, no es la soledad definitiva, es el acto por el cual comulgamos con la totalidad del universo.

Este ha llegado a ser el papel de la muerte en muchos de sus cuentos. Tomemos como ejemplo una de sus pequeñas obras maestras, *A la deriva*. En este relato del hombre mordido sorpresivamente por la víbora, que escapa hacia su cabaña primero, y hacia el río después, para lanzarse en busca del remedio a la vivienda más cercana, la muerte no es un caso personal, es un suceso cósmico. Se trata de un destino ineluctable y fatal, y por su misma fatalidad proporciona cierta resignación, cierto consuelo. Nadie ignora que la muerte avanza junto con el bote que flota a la deriva; nadie ignora que la muerte triunfará, al fin, que impondrá su sentencia. Pero ese hecho se acepta resignadamente. Ni Quiroga se compadece del moribundo ni implora compasión para él. Somos testigos mudos, resignados, de esa muerte.

Con la misma actitud impasible y resignada participó Quiroga la muerte de algunos de los seres que más amó. Así fue en el caso de su esposa; sus amigos se asombraban de que él jamás hablara de ella, de que nunca hubiera acudido a visitar su tumba. Otra vez, muere Roberto Payró. Quiroga entera a un amigo en un viaje de tren: "¿Sabe una cosa? Murió Payró". Y allí terminó todo. Evitó volver a hablar del asunto.

Y, sin embargo, eso no es todo lo que Quiroga debe decir sobre la muerte. Hay veces en que la muerte crea escisiones profundas, irreparables, despierta un sufrimiento intolerable. Una vez, en Buenos Aires, un ciervo por el que Quiroga profesaba particular estima escapa de su casa, y horas después sólo lo encuentran muerto. Quiroga llora desconsoladamente sobre el cuerpo del animal. Esa otra actitud, más humana, más fácil de entender, ante la muerte, es igualmente auténtica en él. Parece que Quiroga no quisiera ceder a ella en los casos donde el dolor puede aprovechar cualquier flaqueza para agigantarse, para instalarse en el alma definitivamente. Pero cuando sólo se trata de un ciervo, cuando no se arriesga mucho llorándolo un poco, Quiroga grita también, como Senancour en su Obermann, la total injusticia de la muerte.

Es el caso de un cuento como *El hijo*. Allí no somos, de ninguna manera, testigos impasibles de la muerte del niño. Allí abandonamos la casa con el alucinado padre y caminamos con él al sol, hacia la selva, en busca del pequeño. Allí la muerte nos asalta y horroriza. Allí

quisiéramos que no fuese verdad, quisiéramos creer en la alucinación del padre, quisiéramos que la palabra muerte nada tuviera que ver con la realidad humana, porque allí la muerte ha venido a entorpecer al amor, a desbaratarlo. Ha sacado a luz la soledad del hombre y le ha dejado expuesto para siempre a la incomprensión de un mundo ciego y sordo. El mundo de Misiones, el propio mundo de Quiroga.

Alberto Rusconi

PASION Y OBRA DE HORACIO QUIROGA (*)

En su obra no hay retórica artificial. No le importaban la minuciosidad idiomática y el detalle preciosista. Entre sus manos está la vida como dúctil arcilla y para moldearla no se detiene en filigranas. Su vida fue un buscar constante, anheloso, doliente. Sus ideales no estaban en el asfalto ciudadano, sino entre bosques y breñas. Allí, en la selva misionera, milenaria, misteriosa, de potente energía primitiva, con sus árboles corpulentos que se abrazan a las piedras enormes, y los animales salvajes de vida impenetrable, y los indios, los mensús y los aventureros de cien pueblos.

El secreto de la selva tropical lo inquietó al principio, lo atrajo más tarde, para terminar en seducción y apasionamiento definitivos. Si Pirandello se preciaba de haber hecho de la pasión una razón de su vida, Quiroga pudo jactarse de haber hecho de una razón vital, una pasión avasallante. Como en las piezas teatrales de Lenormand y de O'Neill, en los cuentos de Quiroga gravita denso, implacable el veneno sutil del ambiente. Y etapa tras etapa, nuestro cuentista penetró en la esencia de los seres, en los secretos de la naturaleza, y se abrazó a ellos hasta identificarse en una simbiosis total. Otro escritor sensualista hubiera aprovechado el bosque, el río, el pantano, los yerbales y la injuriante flora para pintar mórbidos frescos con colores primarios. Quiroga se alejó un poco de estas tentaciones del paisaje para penetrarlo con perspectiva y descubrir en sus variantes el reflejo torturante de las almas que en él vivían, sufrían y morían. La fantasía ardiente del escritor y sus penetrantes dotes psicológicas se encuadraron admirablemente en el marco de esa vida original e inquietante. Su cuerpo era complemento adecuado de su espíritu: pómulos salientes, manos huesudas, traza enjuta de penitente, crespa barba de nazareno, toda su figura parecía surgir vibrante y adolorida de las ardientes y turbulentas

(*) Fragmento de la conferencia en el Paraninfo de la Universidad de la República, publicada en el periódico "El esfuerzo", Montevideo, 2º y 3er. trimestre de 1957.

profundidades de su alma, de su inframundo, tan rico en matices y tonalidades. Escondía bajo su aspecto un tanto hosco y esquivo una afiligranada ternura, esa emocionada sensibilidad que asoma en sus cuentos y relatos, luego de pintar la cruda realidad de un suceso. Su vida fue un eterno ascender a doloroso calvario. Tenía pues, sobrados motivos para esconder en las reconditeces de su espíritu sentimientos de amargura y justificada rebeldía. Era un exquisito gustador de la música. Fue lector de libros abundantes y escogidos. Inicia su vida literaria en Salto, componiendo algunos poemas romántico-simbolistas. Pero su eclosión poética se produce en Montevideo, en la peña literaria conocida por "El Consistorio del Gay Saber", que Quiroga presidía. Componían el conjunto un grupo de jóvenes de empenachado lirismo, ilustres más tarde en la vida nacional. Un poema del entonces incipiente Lugones, *Oda a la desnudez*, encendió la llama de su inspiración. Aquellos versos del poeta cordobés fueron el elemento catalizador, que precipitó todo el caudal poético que bullía en su mente con encontradas estéticas.

Carlos M. Princivalle

HORACIO QUIROGA: EL NARRADOR DE CUENTOS (*)

III

El estilo es el hombre: Quiroga es su obra. su espíritu, su carácter, sus trabajos y sus días, se proyectan profundamente sobre su creación artística, desde el caos fecundo de la obra inicial y preparatoria, hasta la obra ya sedimentada.

El primer libro de Quiroga, **Los arrecifes de coral**, apareció en Montevideo, el año 1901. Corrían los tiempos del Consistorio del Gay Saber. Son los únicos versos que escribió, y aparecen compaginados con prosas poemáticas, en un libro donde la fiebre modernista y lírica de aquella hora exaltada, marca su máximum. Aunque según espontánea y paladina declaración —como ya lo dijimos— Quiroga escribió ese libro imitando a Lugones, tiene acentos personales que si no bastan a redimirlo de su pecado original, ya esbozan un carácter literario.

Tres años después, aparece **El crimen del otro**, libro mosaico, donde se agrupan doce cuentos de los más variados estilos. Literariamente, Quiroga se ha encontrado: El cuento es su específico lenguaje. En adelante no ha de desviarse hacia otros géneros; sino por excepción, y tal vez por experimentación.

Pero si ha encontrado su lenguaje, aún no ha hecho el hallazgo de su propia materia. Sobre su joven espíritu actúan las más variadas influencias del moderno acervo literario, predominando entre todas, la atormentada sugestión de Edgar Poe.

Es que Quiroga toma sus materiales, en esa época juvenil, de su fértil y poderosa imaginación, donde sus lecturas predilectas prenden en fáciles injertos. Su espíritu, como un pájaro de brumas, ama lo extraño, lo funambulesco y cabalístico; aquello que no circula en el comercio de las emociones, y si pide asuntos a un espejismo de mundo

(*) **Conferencias literarias**, Comisión Nacional del Centenario, Montevideo, 1930. (Fragmento del Cap. III)

real, es para manejar el escalofrío psiquiátrico, la aberración mórbida, el caso patológico. Se diría que busca su originalidad de escritor en la excepcionalidad de los tipos y los sucesos. Apariencia. El deliberado artificio, la insinceridad y la postura, son un contrasentido en Quiroga. Obra en sus primeros pasos, como obrará siempre: bajo el signo de una gravitación íntima que empieza por precipitarlo directamente en la maraña psíquica, para llevarlo más tarde a los complicados fondos del corazón humano, a los dédalos psicológicos y a las marañas misioneras. Es la atracción de lo desconocido, la imantación del misterio, la hipnosis de la Esfinge. Es el "pioner". Hay, pues, en él, continuidad y consecuencia.

Historia de un amor turbio, aparecido algo después, es un ensayo de novela, donde, en realidad, hay un cuento, excesivamente distendido. Pero si ha dado un paso en falso fuera del género que conviene a sus intrínsecas facultades artísticas, ha puesto su pie en el terreno firme de sus propias experiencias, ha echado mano de su propia materia.

En 1917 aparecen sus **Cuentos de amor de locura y de muerte**. Bajo esta consustancial trinidad, se agrupan su cuento extraño y su cuento patológico, viejos amores suyos, pero asoma también su nuevo cuento de la naturaleza. Sin embargo, tanto en aquellos como en éste, ya no es el espectral Quiroga de las pesadillas puramente literarias, el extraviado pájaro de las brumas imaginativas... Al contacto directo de la naturaleza y la vida, Quiroga entra en posesión de todo su ser, de su originalidad y su vigor. El sol le ha hecho estrellar contra el suelo la lámpara de aceite de sus lucubraciones; los fuertes y salutíferos aires de la selva, le han dado la plena salud artística.

Ese contacto cálido y vivo, no hace, sin embargo, de Quiroga, un escritor sensualmente plástico, deslumbrado por el color, la sugestión y la armonía de las cosas. Es el mismo Quiroga que hemos conocido, obsesionado de la profundidad y de la sombra. Su espíritu tiene mucho de aquel misticismo medioeval que fue el genio de la danza macabra. En el hervor y triunfo de la vida, rastrea los oscuros sentidos.

Martha L. Canfield

LA SELVA SAGRADA Y EL REINO PERFECTIBLE: HORACIO QUIROGA (*)

VIII

Institución del tema

Recorriendo las colaboraciones que desde 1897, y durante toda su vida, Quiroga mandó a diarios, periódicos y revistas (1), se nota el pasaje de la militancia modernista, en los últimos años del siglo, a eclécticos tentativos de experimentar el género fantástico, la crítica literaria y el periodismo brillante, con una amplia gama de intereses que abarcan de lo social a lo religioso, del deporte a la novedad científica. Pero después de sus viajes a Misiones (1903) y al Chaco (1904), la temática de la selva empieza a presentarse: primero tímidamente —un cuento en 1906, *La serpiente de cascabel*; dos en 1907, *Las rayas* y *En el Yabebirí*—; a veces en relación con la zona tórrida aledaña (v. especialmente el magnífico *La insolación*, 1908); y en fin de modo predominante, sobre todo a partir de 1909, fecha de su primer matrimonio y de su establecimiento en Misiones.

Al principio la selva es para Quiroga nada más que un lugar fascinante donde la vida se multiplica en criaturas de insospechables y sorprendentes recursos, a menudo desconcertantes para el hombre, y, a diferencia de él, todavía en íntima armonía con la naturaleza. Así van surgiendo sus cuentos sobre los yacarés, las rayas, las hormigas, los coatíes, los tigres, los loros y, en especial, sobre el más terrestre y misterioso de los animales, la serpiente. O bien la selva es el lugar hostil donde la voluntad humana se pone a dura prueba, escenario impávido

(*) Configuración del Arquetipo. Università degli studi di Firenze. Opus Libre, Firenze, 1988.

(1) Para ello es sumamente útil el aporte de Walter Rela, **Horacio Quiroga. Guía bibliográfica**, Editorial Ulises, Montevideo, 1967.

de proezas extraordinarias (2). O ex-edén donde, de la antigua amistad entre el hombre y la fiera, quedan sólo casos aislados en un contexto abominable de explotación del hombre por el hombre y de insensata destrucción de los recursos naturales (3).

La injusticia en las relaciones humanas,la "desigualdad" en el sentido rousseauniano, es más evidente allí donde la civilización ha borrado mejor los restos de la bondad original del salvaje: la casa burguesa puede encerrar horrores mortales, insidiosos y enmascarados por las buenas costumbres (4). Asimismo al regresar a su lugar de origen, la selva, el hombre ya corrompido contamina también las relaciones entre animales y hombres (5), o entre salvajes y civilizadores (6), o entre desposeídos de la tierra y prepotentes apoderados (7). La denuncia social vinculada a la temática de la selva está presente en la obra de Quiroga en varios cuentos, escritos entre la primera y la segunda década del siglo; alimenta una de sus mejores realizaciones (v. el citado *Los mensú*); y explica su interés por la paradigmática novela de Rivera (8), así como los nexos que, partiendo de su obra, lo vinculan a varios narradores de nuestro tiempo, en primer lugar a Augusto Roa Bastos (9).

Consagración de la selva: *La miel silvestre*

Pero el signo característico de la selva quiroguiana es otro: es la fundación, con ella, de un lugar sagrado donde el hombre, arrancado de su origen y pervertido en su naturaleza originalmente buena, es llamado

— — — — — — — —

(2) Cfr. El monte negro, 1908, en AN.

(3) En este sentido, más folletinesco que ejemplo ilustrativo de la vocación etológica y ecológica de Quiroga, es **Las fieras cómplices**, publicado en entregas, en la revista "Caras y Caretas" de Buenos Aires, entre agosto y setiembre de 1908; ahora en "Novelas completas", Ediciones del Atlántico, Montevideo, 1979.

(4) Cfr. *El almohadón de plumas*, cit.

(5) Cfr. *El devorador de hombres*, publicado en "Caras y Caretas" entre mayo y junio de 1911; ahora en "Novelas completas", cit.

(6) Cfr. *Una cacería humana en Africa*, publicado en "Fray Mocho", Buenos Aires, entre marzo y mayo de 1913; ahora en "Novelas completas", cit.

(7) Cfr. *Los mensú*, 1914, en ALM.

(8) *Horacio Quiroga, El poeta de la selva*: J. E. Rivera, en "La Nación", Buenos Aires, 1º de enero de 1929.

(9) En la novela de Augusto Roa Bastos, **Hijo de hombre** (1960) la selva tiene también el valor de "lugar originario".

a probar su propia condición. La selva, entonces, como lugar de iniciación, como sitio destinado al cumplimiento de un rito de paso del cual no todos, naturalmente, son conscientes y no todos resultan vencedores.

Nos parece que un cuento en particular, *La miel silvestre*(10), establece el principio fundamental de la sacralidad de la selva. El cuento empieza con un preámbulo pseudo-autobiográfico o testimonial, muy del gusto de la narrativa realista-naturalista de la cual proviene Quiroga: tengo dos primos, dice el narrador homodiegético, que a los doce años, un día, resolvieron dejar el hogar para ir a vivir de la caza y de la pesca en el bosque; al segundo día, desconcertados y débiles, fueron hallados por sus parientes y regresados a la casa sin mayores consecuencias. Mucho más graves podían haber sido éstas, reflexiona el mismo narrador, si en vez de un "bosque dominguero", como el de los primos, se hubiera tratado de una selva de verdad, como la de Misiones. Y éste será precisamente el escenario de lo que en seguida se apresta a contarnos. Literatura, por tanto, testimonial; historias que ilustran una condición geográfica, social, psicológica.

Desde otra perspectiva, ese mismo preámbulo podría leerse como la persistencia —parcial y modificada— de dos elementos morfológicos del cuento folclórico o maravilloso: la triplicación y el falso héroe. Los dos primos, en efecto, son "falsos héroes" cuya acción fallida prepara al lector para la "proeza" del protagonista, toda de signo negativo (11).

Que los citados primos estuvieran "iniciados" literariamente y se prepararan a la consumación de un "rito", lo sugiere el narrador atribuyendo el impulso a las lecturas de Verne (12) y llamándolos "robinsones". La sinécdoque, por otra parte, evoca el motivo presente en la obra de Defoe: la isla solitaria en la que el hombre, separado del resto de la humanidad y a través del íntimo contacto con la naturaleza, se reencuentra consigo mismo. La selva se parece a la isla de Robinson porque "aísla" de la civilización e impone una vida más ruda y más verdadera. El viaje a la selva puede ser, como lo fue la aventura de Robinson Crusoe, un viaje a la búsqueda de sí mismo.

Pero tal búsqueda puede también concluir negativamente, no en

— — — — — — — —

(10) Cfr. *La miel silvestre*, en "Caras y caretas", enero de 1911; ahora en ALM.

(11) Cfr. Vladimir Propp, **Morfologija skazky** (1928), Nauka, Leningrado, 1968 (edición revisada y ampliada por el autor); tr. esp., **Morfología del cuento**, Editorial Fundamentos, Madrid, 1977, pp. 67-74 y pp. 84-85.

(12) Dice Quiroga: "*iniciados* también en J. Verne", p. 115, subrayado mío.

la iluminación, sino en la pérdida del propio ser. El héroe será entonces un "antihéroe", incapaz de superar las pruebas y, por lo mismo, condenado a sucumbir. Tal es el caso de Benincasa, protagonista de *La miel silvestre*.

El joven siente la fascinación de la selva ("sintió fulminante deseo de conocer la vida de la selva, p. 115); pero calcula mal, tanto su propia condición cuanto el grado de desafío que ésa implica.

La selva no ofrece "diversiones"; más bien infunde pavor, a menos que uno sea tonto o frívolo. La frivolidad de Benincasa aparece sarcásticamente anotada por el narrador: frente a los yacarés, a orillas del río, "cuidaba mucho de su calzado, evitándole arañazos y sucios contactos" (p. 116). Su desorientación en el mundo salvaje es tal que donde él espera "fieras" llegan hormigas y donde él ve nada más que "insectos que pican fuerte", la selva le manda una plaga que lo devora.

A través de todo el cuento el lector puede viajar a dos niveles: uno, el del relato naturalista donde se alternan la acción y la información, ésta veraz y científica, aquella ilustrativa; otro, el de la actitud para nada impasible del narrador, que deja constantemente traslucir su desprecio por el protagonista: "cierto es que su pulso no era maravilloso, y su acierto mucho menor. Pero de todos modos lograba trozar las ramas, azotarse la cara y cortarse las botas; todo en uno" (p. 117). La razón de esta falta de conmiseración por parte del narrador está en un presupuesto no formulado pero deducible del cuento: Benincasa, que según su mismo nombre "está bien en casa" y, seguramente, mejor en casa que en la selva, que prefiere "té con leche y pastelitos" a la ruda comida del bosque, *es un intruso*. Porque la selva, escuela existencial y sede de iniciación a una vida más verdadera, *es un lugar sagrado*. Y un intruso en un lugar sagrado es un sacrilegio, y como tal merece el castigo.

También la culpa de Benincasa se presenta a dos niveles:uno, más superficial y evidente, es el del robo de la miel, por el que el narrador no deja de llamarlo específicamente "ladrón" (p. 118). Otro, no declarado pero sugerido a lo largo de todo el contexto, es la profanación del lugar sagrado. Puede ser casual, pero es extremadamente sugestivo el hecho de que las hormigas que lo devoran se llamen "corrección".

José Pereira Rodríguez

HORACIO QUIROGA EN EL TALLER (*)

II

Cuando se releen, cuidadosamente, los cuentos de Quiroga y se cotejan los textos de su primera publicación en revistas o diarios rioplatenses, con las páginas duraderas de los libros en que —no en su totalidad— fueron recogidos más tarde, se advierte una seria preocupación por alcanzar el perfeccionamiento en el interés temático, en la expresión literaria y, sobre todo, en la escueta verdad. Tanto es así que por él parecen dichas aquellas palabras encendidas de Eugenio Maria de Hostos: "Dadme la verdad y os doy el mundo". Su afán obsesivo por la verdad, descriptiva o narrativa, en función de la realidad motivadora del relato ofrece evidencias inobjetables, muchas veces sorprendentes, en esa incesante labor de corrección estilística y en su persistente resistencia a la tentación de decorar, artificiosamente, la fauna que puebla sus relatos. Así dijo en *Una serpiente de cascabel*:

"Yo me he ocupado con interés, lo confieso, y no una sola vez, de pájaros, perros, hormigas y hasta de un dinosaurio guayrense. Salvo en lo que concierne a este ser u otros similares, creo de buena fe haber aportado a la observación de los demás animales toda la probidad de que soy capaz. Si una larga convivencia con aquéllos en su ambiente, resta méritos a dicha probidad, no es menos cierto que he debido con frecuencia resistir a la tentación de decorar artificiosamente mi fauna. He hablado de lo que he visto". (7)

(*) Fragmento central. Incluido en el libro **Ensayos**, Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social, Montevideo, 1965. Los 6 primeros números de cita corresponden al capitulillo Nº I.

(7) En "El Hogar" del 27 de noviembre de 1931 de Buenos Aires, y recogida en el tomo XIII de las **Obras completas**. Con el título *La serpiente de cascabel*, Quiroga publicó en "Caras y Caretas" de Buenos Aires, otra descripción ecológica del mencionado ofidio que, como la anterior, no figura en ninguno de los libros que entregó a la imprenta. En las referidas **Obras completas** dicha página está inserta en el tomo XII, titulado *Cuento, terciario y otros cuentos*.

Guillermo de Torre, generalmente tan bien informado, afirma, a nuestro entender sin acierto, que Quiroga "había llegado a menospreciar excesivamente las artes del buen decir". Como si esto no fuera injustificado, agrega con notoria injusticia:

"Escribía, por momentos, una prosa que a fuerza de concisión resultaba confusa; a fuerza de desaliño, torpe y viciada. En rigor, no sentía la materia idiomática, no tenía el menor escrúpulo de pureza verbal". (8)

Nada mejor para demostrar la preocupación de Quiroga por escribir bien, por narrar mejor y por describir sin errores, que leer y cotejar cuento a cuento, en sus primeras publicaciones y en sus ediciones definitivas. Intentaremos dar muestras de estas preocupaciones, con uno de los mejores cuentos misioneros de la mejor época quiroguiana. Nos referimos a *Un peón*, que apareció, por vez primera, el 14 de enero de 1918, como "novela original de Horacio Quiroga", en el Nº 9 del año de "La Novela Semanal", semanario que dirigían, en Buenos Aires, Miguel Sans y Armando del Castillo. Quiroga recogió años después, esta narración en el tomo titulado **El desierto** (Editorial B.A.B.E.L., Buenos Aires, 1924). Los elementos inspiradores e integrantes de este cuento fueron detallada y minuciosamente recogidos y documentados en una libreta semejante a la que le sirvió para reunir las anotaciones que ilustran las páginas de *La tragedia de los ananás* (Croquis del monte), que fue la última narración publicada en vida de Quiroga, por "La Prensa" de Buenos Aires, en el número extraordinario de la edición del 1º de enero de 1937, sección sexta, cuyo borrador original formó parte de la donación hecha por Darío Quiroga al Instituto Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios de Montevideo.

El cuento comienza de este modo: (9)

A) Una tarde, en Misiones, acababa de almorzar cuando sonó *la campana*. Salí afuera y vi detenido en *el portoncito* a un hombre joven, con el sombrero en *la* mano

B) Una tarde, en Misiones, acababa de almorzar cuando sonó *el cencerro del portoncito*. Salí afuera y vi detenido a un hombre joven, con el sombrero en *una* mano y una

(8) Quiroga, Horacio: **Cuentos escogidos**, Prólogo de Guillermo de Torre, Nº 276 de la colección **Crisol**, Aguilar S.A., 1950, Madrid.

(9) Las transcripciones señalada con (A) corresponden al texto aparecido por primera vez; y con (B) al texto, modificado por Quiroga, al destinarlo a las páginas definitivas del libro.

(A) y una valija en la otra.

Hacia *40º* fácilmente, que sobre la cabeza crespa de mi hombre *alcanzarían a 60º*. No parecía, sin embargo, inquietarse en lo más mínimo. Lo hice pasar, y el hombre avanzó sonriendo y mirando con curiosidad mis manda-rinos que, dicho sea de paso, son el orgullo de la región y el mío.

(B) valija en la otra.

Hacia *cuarenta grados* fácilmente, que sobre la cabeza crespa de mi hombre *obraban como sesenta*. No parecía *él*, sin embargo, inquietarse en lo más mínimo. Lo hice pasar, y el hombre avanzó sonriendo y mirando con curiosidad *la copa* de mis mandarinos *de cinco metros de diámetro* que, dicho sea de paso, son el orgullo de la región y el mío.

Las modificaciones hechas en los breves trozos transcritos, revelan la preocupación estilística de Quiroga.

Obsérvese:

1º Cómo gana en expresión de verdad afectiva el cambio de "la campana" por "el cencerro del portoncito" y cómo, por este cambio, se determina sin caer en pobreza de léxico, dónde se había detenido el extraño visitante;

2º Cómo es más acertada la expresión "obraban como" que la dubitativa "alcanzarían a";

3º Cómo emplea dos naturales formas pleonásticas: "salí afuera" y "lo más mínimo", de uso frecuente y admitido. La primera es del tipo aceptado por la Academia en su **Gramática de la Lengua Española**. La segunda, como lo hemos documentado en otra ocasión, es forma utilizada por los mejores hablistas españoles y americanos, Rodó en primer término. La propia Real Academia Española declara en *Advertencia de la edición de 1920* para la edición oficial (1931), de la reformada Gramática: "... no se altera en *lo más mínimo* el plan general de la exposición de la doctrina"; (10)

4º La inserción redundante del pronombre *él* se explica por el deseo de evitar anfibología narrativa;

5º La inclusión de los detalles descriptivos "la copa de" y "de cinco metros de diámetro", dan la verdadera razón para la curiosidad del

(10) Herrero Mayor, Avelino: **Apuntaciones lexicográficas y gramaticales**, Editorial Kapelusz y Cía., 1947, Buenos Aires.

visitante y el orgullo del propietario.

No podríamos seguir explicando, por razones obvias, las numerosas modificaciones que traducen, inequívocamente, el afán quiroguiano de lograr la mejor expresión. Las correcciones procuran casi siempre, mejorar el texto primitivo:

a) enmendando errores léxicos o sintácticos;

b) completando descripciones o narraciones con detalles significativos;

c) sustituyendo palabras o frases por sus equivalentes, más correctos o más exactos;

d) localizando lo ocurrido en el tiempo o en el espacio, por medio de la determinación precisa de las medidas, del instante o del lugar;

e) creando neologismos necesarios, como "mandarinos", que reemplaza a "naranjos que producen mandarinas".

Compruébese lo que afirmamos con estas otras modificaciones hechas en el texto del mismo cuento *Un peón*, que atestiguan una obsesiva frecuencia de correcciones:

A) El muchacho era *brasilero*, y hablaba una mezcla de portugués-español-guaraní.	B) El muchacho era *brasileño*, y hablaba una *lengua de frontera*, mezcla de portugués, español-guaraní...
Y volviéndose al Paraná, agregó...	Y volviéndose al Paraná, *que corría dormido en el fondo del valle*, agregó...
De diez peones que van a buscar trabajo a Misiones, sólo uno *se queda* en seguida, y es el que realmente está satisfecho *con* las condiciones estipuladas.	De diez peones que van a buscar trabajo a Misiones, sólo uno *comienza* en seguida, y es el que realmente está satisfecho *de* las condiciones estipuladas.
El hombre bajó, muy satisfecho del trabajo, y durante *toda la mañana sentí* el golpe sordo del pico...	El hombre bajó, muy satisfecho del trabajo, y durante *largo rato oí* el golpe sordo del pico...
De tarde sentí otra vez los silbidos de mi hombre...	*Rato después sentía de nuevo* los silbidos de mi hombre...

... estudiando concienzudamente la *dirección* de cada picazo, para que las salpicaduras del barro no *tocaran* su pantalón.	... estudiando concienzudamente la *trayectoria* de cada picazo, para que las salpicaduras del barro no *alcanzaran a* su pantalón.
... como si quisiera darse bien cuenta de *los rasgos de mi cara*.	... como si quisiera darse bien cuenta de *mi fisonomía*.
Me alejé para no romper con aquel peón *extraordinario*, como *nunca* había visto otro; pero cuando apenas *había dado* diez pasos, oí su voz que me llegaba de abajo.	Me alejé para no romper con aquel peón *absurdo*, como *no* había visto otro; pero cuando *estaba* apenas a diez pasos, oí su voz que me llamaba *desde* abajo.
Entré en casa, y diez minutos después Olivera entraba *a su vez*, y sin toser siquiera en la puerta, cosa inaudita en un *peón*.	*Unas horas más tarde* Olivera entraba en casa y sin toser siquiera en la puerta *para advertir su presencia*, cosa inaudita en un *mensú*.
... cuando es imposible tocar *una herramienta*...	... cuando es imposible tocar *un cabo de madera*...
volvía *por el camino*, doblado y entretenido en hacer rayas en el *suelo* con su herramienta.	... volvía *despacio*, doblado y entretenido en hacer rayas en el *camino* con su herramienta.
... en *la avenida* de palmeras alrededor de casa.	... en *el círculo* de palmeras alrededor de casa.
En esa parte *del patio*...	En esa parte *de la meseta*...
El peón que abriera los pozos primitivos no había *pasado de* cincuenta centímetros...	El peón que abriera los pozos primitivos no había *ahondado* cincuenta centímetros...
... esperaba que *acaso* consintiera...	... esperaba que consintiera...
... con igual *fuerza*...	... con igual *rotundidad*...

... aquellas planchas negro-*azulado* que *daban* esquirlas filosas...	... aquellas planchas negro-*azuladas* que *desprendían* esquirlas filosas...
Yo no estaba bien esa siesta, y *sin ganas de moverme desde luego.*	Yo no estaba bien esa siesta.
... creía hasta sentir el ¡han! del hombre *abierto de piernas, doblándose.*	... creía hasta sentir el ¡han! del hombre, *al doblarse.*
... me decía...	... me decía *a mí mismo...*
Pero *instantáneamente* recomenzaba la angustia.	Pero la angustia recomenzaba *en seguida.*
Y *así pasaba* en efecto.	Y *sonaba* en efecto.
El hombre me miró con una larga *sonrisita* irónica.	El hombre *levantó la cabeza* y me miró con una larga *mirada* irónica.
... como siempre que me sentía *en estado anormal...*	... como siempre que me sentía *desganado...*
... después *de la aventura a que lo había dedicado* ese horrible día.	... después *del trabajito de* ese horrible día.
... me dijo *sólo...*	... me dijo *sonriente...*
... vestido a darme envidia a mí mismo, —para lo *que* no se necesitaba mucho.	... vestido *de modo* a darme envidia a mí mismo, —para lo *cual* no se necesitaba mucho.
Estaba en uno dos horas, dos horas oyendo hablar a los demás peones.	*Quedábase en un boliche* dos horas, oyendo hablar a los demás peones.
Luego a otro boliche, después a otro, hasta la noche.	Luego *iba* a otro boliche, después a otro, y *así* hasta la noche.
El lunes llegaba siempre a primera hora.	El lunes llegaba *a casa* siempre a primera hora.

Arriba, en la *meseta* de casa...	Arriba, en la *altura* de casa...
... el único disgusto *casi serio* a que dio lugar.	... el único disgusto a que dio lugar.
Quien haya vivido en Misiones, en el Chubut o donde fuere, pero monte o campo, *en fin, apreciará* el encanto *de que vivíamos poseídos* con una muchacha así.	Quien haya vivido en Misiones, en el Chubut o donde fuere, pero *en* monte o campo, *comprenderá* el encanto *nuestro* con una muchacha así.
Dormía en *un* galpón cuya mitad ocupaba *ella, tras tabique.* En la otra mitad *estaba el* taller.	Dormía en *el* galpón cuya mitad ocupaba; en la otra mitad *tenía yo mi* taller.
Un día, sí, *vi* a Olivera...	Un día, sí, *había visto* a Olivera...
... arrastrando las piedras.	... arrastrando las piedras *en la carrera.*
Le grité algo, y disparé los cinco tiros...	Disparé los cinco tiros...
... que arrastraba *a la bajada.*	... que arrastraba.
... y avanzó silbando al Paraná y *al cerrito de casa* alternativamente como si nunca los hubiera notado *bien.*	... y avanzó silbando al Paraná y *a los mandarinos* alternativamente, como si nunca los hubiera notado.
... y *tendió* una mano *al* parral.	... y *se cogió con* una mano *del* parral.
... exclamó *sacudiendo* la cabeza, indignado.	... exclamó *negando con* la cabeza, indignado.
... en esos momentos nos ocupábamos en un movimiento de tierra *para terraplenar el borde de la meseta.*	... en esos momentos nos ocupábamos en un movimiento de tierra.

Estaba sentado...	*Se había* sentado...
Olivera había *recuperado* su *serenidad.*	Olivera había *recobrado* su buen *humor.*
Y alejándose con la carretilla *vacía.*	Y alejándose con la carretilla *cargada.*
... se detuvo *al pasar* a mi lado.	*Olivera* se detuvo a mi lado *al irse.*
Por a o b, sin motivo alguno, *o por simple espíritu nómade,* un buen día quieren irse.	Por a o *por* b, sin motivo alguno, un buen día quieren irse.
... no al día siguiente de *su decisión...*	... no al día siguiente de *pensarlo...*
Esta víbora era un animalito...	Esta víbora era *hija* de un animalito...
Iba seguramente de pasada.	*La yarará* iba seguramente de pasada.
... vi con sobrada frecuencia a su cría...	... vi con sobrada frecuencia a *ejemplares de* su cría...
... que maté en *la meseta...*	... que maté en *casa...*
La *niñera de casa,* que iba con frecuencia a *la población cercana...*	La *sirvienta,* que iba con frecuencia a *San Ignacio...*
Muy *grande* —decía ella— y con la cabeza *chica.*	Muy *gruesa* —decía ella— y con la cabeza *chiquita.*
... una perdiz...	... una perdiz *de monte...*
... le habían ligado el tobillo, y *habían tratado* de inyectar permanganato. No es fácil, sin embargo...	... le había ligado el tobillo, *tratando en seguida* de inyectar permanganato. *Pero,* no es fácil, sin embargo...
... y *se sentía* mal...	... *y decía sentirse muy* mal...

A la media hora la pierna *estaba hinchada hasta la rodilla.*	A la media hora la pierna *era ya una cosa deforme.*
Gritaba sin cesar, *enardecida de alcohol, y repetía sin cesar las mismas cosas.*	Gritaba sin cesar.
... ansioso de comunicar nuestro triunfo. *Yo alcanzaba a oír sus finales de confiada seguridad.*	... ansioso de comunicar nuestro triunfo *a cuentos pasaban.*
... consistía en un *pastizal* enclavado en la piedra, y cuyo espartillo diluviano llegaba *a* la cintura.	... consistía en *una hondonada cercada de* piedra, y cuyo espartillo diluviano llegaba *hasta* la cintura.
... con el machete, *avancé.*	... con el machete, *comencé a buscar a la bestia.*
... entre mata y mata, es un pedacito de tierra sombría *a una cuarta de los pies. Y* nada más.	... entre mata y mata *de espartillo,* es un pedacito de tierra sombría *y seca.* Nada más.
Sobre *el* cuerpo bien negro, se cruzan en ancho losanje bandas de color oro.	Sobre *su* cuerpo bien negro, *pero un negro de terciopelo,* se cruzan en ancho losanje bandas de color oro.
... dejé caer el machete para *quebrarle* solamente el espinazo.	... dejé caer el machete para *dislocarle* solamente el espinazo.
... por más que la especie *sea más bien rara* en *esa parte* de Misiones.	... por más que la especie *no abunda* en *el sur* de Misiones.
La vió alejarse con su atadito de ropa *cruzando* por el potrero, renga aún.	La vió alejarse, por el potrero, con su atadito de ropa, renga aún.
A pesar de *sus* servicios *hechos* a algún compañero sin plata...	A pesar de *los* servicios *prestados por Olivera* a algún compañero sin plata...
... y debía atravesar *el pueblo.*	... y debía atravesar *las ruinas.*

Una *alegre* maniobra *de éstas*, y andar *de* pie cuando se tiene caballo, desacreditan *fuertemente* a un mensú.	Una maniobra *como ésta*, y *el* andar a pie cuando se tiene caballo, desacreditan a un mensú.
Le dí el mercurio, y el hombre se fue *mirando de reojo el suelo.*	Le dí el mercurio, y el hombre se fue, *aunque le costó bastante arrancar su mirada de la mía.*
... es artículo de fe *el hecho...*	... es artículo de fe *la creencia...*
Solamente cuando *se iba* al yerbal *se dio vuelta a* decirme...	Solamente cuando *retornaba* al yerbal *volvió la cabeza para* decirme...
Yo estaba *haciendo no sé* qué; *cepillando, creo, un tablón de lapacho. Si el trabajo no me urgía,* me interesaba mucho *en cambio* saber qué misterioso vuelco de la fortuna había transformado en un creyente a un escéptico *científico* de aquella talla.	Yo estaba *ocupado en no recuerdo* qué. Me interesaba mucho, sin embargo, saber qué misterioso vuelco de la fortuna había transformado en un creyente *de entierros* a un escéptico de aquella talla.
... probándome el afecto que *de algún* modo sentía por mí.	... probándome *a su* modo el afecto que sentía por mí.
Salí hasta la puerta. El paseo tenía para mí gran seducción.	*No obstante,* el paseo tenía para mí gran seducción.
Estaba asimismo cansado de *cepillar.*	Estaba asimismo cansado de *mi tarea.*
El yerbal, *al pasar* súbitamente de la oscuridad del monte a aquel claro inundado en luz *blanca* — daba la sensación de un páramo. Los troncos recién tumbados *y tendidos* en el suelo, se duplicaban en *sombra nitidamente recortada,* por la violencia de la luz de costado.	El yerbal, *pasando* súbitamente de la oscuridad del monte a aquel claro inundado de luz *galvánica*— daba la sensación de un páramo. Los troncos recién tumbados se duplicaban en *negro* en el suelo, por la violenta luz de costado.

Caminé aún, *cada vez más despacio...*	Caminé aún *un largo rato...*
Olivera entretanto, *se rompería* las uñas contra *la tierra.*	Olivera *debía de romperse* las uñas *contra las piedras.*
... el rebrote del monte había *encorsetado,* asfixiado, las jóvenes yerbas.	... el rebrote del monte había asfixiado las jóvenes yerbas.
... el golpeteo incesante y *un poco* lamentable del hacha.	... el golpeteo incesante y lamentable del hacha.
... el brazo y los riñones del que manejaba el hacha, *no eran despreciables.*	... el brazo y los riñones del que manejaba el hacha, *eran de primera fuerza.*
Entonces, comprendí.	Entonces, *recordando una leyenda al respecto,* comprendí.
Por eso no se cansaba nunca, *y por eso no le agradaba al del machete la sociedad con un compañero que se llevaba la mayor parte de la ganancia.*	Por eso no se cansaba nunca.
Jamás se dignó mirarme, *aunque yo era entonces más que un simple particular allá.* (*)	Jamás se dignó mirarme *al pasar.*
Lo vi de cerca, *pues.*	*En aquella ocasión,* lo ví de cerca.
... esa media hectárea en que *las yerbas* habían muerto casi todas.	... esa media hectárea en que casi todas *las plantas de yerba* habían muerto.
Allá arriba, en la última horqueta de un *ibiripitá* vi entonces *una cosa rara;* dos cosas negras, largas.	Allá arriba, en la última horqueta de un *incienso* vi entonces *algo muy raro;* dos cosas negras, largas.

(*) Recuérdese que, por algún tiempo, Horacio Quiroga desempeñó el cargo de Juez de Paz, encargado del Registro Civil.

Estaban sujetas, el pie para arriba, enclavadas en la horqueta.	Estaban sujetas *al revés*, el pie para arriba, y enclavadas *por la suela* en la horqueta.

Las precedentes diferencias en los textos de la primera y de la última publicación de *Un peón* acreditan, de modo incontestable, que Horacio Quiroga no hacía vano alarde cuando combatía "porque se viera en el arte una tarea seria y no vana, dura y no al alcance del primer desocupado"... Las modificaciones hechas en los cuentos aparecidos en "Caras y Caretas", "Fray Mocho" o "Plus Ultra" que, más tarde, pasaron a integrar libros tales como **Cuentos de amor de locura y de muerte** ("Buenos Aires" Sociedad Cooperativa Editorial Limitada, 1917, Buenos Aires), **El Salvaje** (ídem, 1920, Buenos Aires), **Anaconda** (Agencia general de librería y publicaciones, 1921, Buenos Aires), **El Desierto** (Editorial Babel, 1924, Buenos Aires), no difieren, en número y en importancia, de las que hemos señalado precedentemente.

Paul Baccino

QUIROGA: UNA ESTETICA DEL RIGOR (*)

2. Una investigación necesaria

A fines de 1985, un proyecto de la Asociation Archives de la littérature latino-américaine, des Caraibes et africaine du XXe siècle, nos brindó la oportunidad de comenzar a explorar de manera sistemática y exhaustiva, el filón cuya existencia señalara J. P. R. (**)

Enfrentados a la tarea de establecer los textos de la totalidad de los cuentos de Quiroga, conforme a la estricta metodología filológica que caracteriza a estas ediciones, establecimos las siguientes normas prácticas de trabajo; de cada cuento y tomando como texto base el de la última edición hecha en vida del autor, se procedería al cotejo de las que la precedieron, transcribiendo, línea a línea, las variantes que surgieran. (Las pautas de la colección, en lo que al texto se refiere, contemplan la publicación de dichas variantes, así como una serie de notas referidas a la génesis de cada cuento: historia del o de los manuscritos, diferentes

---

(*) Parte 2 y final del trabajo aparecido en Brecha, 13-III-1987.

(**) El proyecto aludido es parte de un vasto programa de ediciones de autores latinoamericanos en cuyo marco se incluyen otros uruguayos.

El plan de cada volumen comprende: en la sección I, una liminar y una introducción del coordinador; en la II, una nota filológica preliminar, los textos y sus respectivas variantes, y una serie de notas a éstos referidas; la III incluye génesis y circunstancia de la obra, destino de la misma, y cuadro sinóptico; la IV se integra con "lecturas" del texto, destinándose las dos restantes a "dossier" y bibliografía.

En los volúmenes destinados a Quiroga, los especialistas a cargo de las respectivas secciones son: Juan C. Onetti (I), Rubén Barreiro Saguier (I), Paul Baccino (II), Olver Gilberto De León (III), Milagros Ezquerro y Jorge Ruffinelli (IV), Rubén Barreiro Saguier y Paul Baccino (V y VI).

Cabe destacar como sintomático del interés que la obra de Quiroga suscita fuera de fronteras que es el único autor al que se le destinan dos volúmenes con el fin de recoger sus cuentos completos.

estados del texto, estudio de las variantes, correspondencia en relación a la obra, etc.; así como otra serie de notas críticas conteniendo micro-análisis de tipo semiótico, lingüístico y estilístico).

Una inquietud personal —de cuyos resultados damos un resumen en recuadro aparte— nos llevó a incluir en el cotejo las ediciones que con el sello Losada comienzan a circular varios años después de la muerte de H.Q.

A poco de iniciada la tarea nos vimos abrumados por la magnitud de los descubrimientos. El territorio señalado por J. P. R. era más vasto, más rico, más complejo e inextricable de lo que habíamos supuesto. Ante los hechos y conscientes de la importancia —ahora más evidente—, de realizar una edición de referencia en la que se establecieran de manera definitiva los textos del salteño, sus impulsores —Amos Segala, Rubén Barreiro Saguier, y Olver Gilberto De León— deciden ampliar el proyecto original y publicar los cuentos completos de Quiroga.

3. El relevamiento en marcha

El número de variantes así como la índole de ellas es tal que excede, obviamente, los límites y fines de esta nota. Aquí nos limitamos a citar algunos ejemplos.

Desde el punto de vista cuantitativo, las cifras son de por sí elocuentes. En algunos de los cuentos incluidos en **El salvaje**, ubicamos 101 variantes en *Los cazadores de ratas*, 31 en *Los inmigrantes*, 99 en *La reina italiana*, 68 en *La voluntad*, 202 en *Un idilio*, 105 en *El dinosaurio*, y 212 en *Cuento terciario*. Pero el fenómeno no se circunscribe a los cuentos de este volumen. **Anaconda** (titulado en la primera edición **Un drama en la selva**) presenta 260 variantes de importancia. *Un peón*, 219. El breve e intenso *El hijo* (en primera edición *El padre*), 36, número que prácticamente duplica *El almohadón de plumas*. En otros cuentos, las modificaciones son tantas y de tal envergadura que autorizan a hablar de distintas versiones. Tal es el caso de *Tacuara-Mansión*, que apenas conserva cinco líneas intactas de la versión inicial. O *Van-Houten*, cuyos cambios estructurales respecto a su primera versión dan la idea de que aquella fue una suerte de esbozo.

Pero el aspecto realmente esclarecedor no es el cuantitativo, sino el cualitativo, el que afecta el tenor de las modificaciones introducidas por el autor a las sucesivas ediciones de sus cuentos.

Hay simples correcciones dictadas por un manejo más ortodoxo

o académico de los signos de puntuación, por la vía de la sustitución. Están las que obedecen a un afinamiento estilístico: desde reemplazar un sustantivo o un adjetivo a modificaciones más complejas, y que no hacen más que confirmar una tendencia general, ya señalada por J.P.R., un esfuerzo denodado en procura de una mayor concisión y precisión. Hay otras, en cambio, que contradicen esas líneas generales que surgen del estudio de variantes. Así, mientras predomina en el conjunto la tendencia a la supresión de elementos (constituyendo éste uno de los rasgos característicos de la génesis de cada cuento), hay algunos casos, como el de *Anaconda* o *Van-Houten*, en los que contamos adiciones de importancia. Hay, finalmente, modificaciones más sustanciales, que afectan el interés o el núcleo temático del cuento. Que transmutan su esencia, procurando utilizar los mismos signos y símbolos en diferentes funciones: una verdadera metamorfosis, entendida en el sentido biológico, como los cambios que se experimentan durante un proceso de desarrollo. Tal, el caso de *Anaconda*, que exhibe modificaciones tan evidentes como su nuevo final, o la sustitución de la culebra que protagoniza la primera versión por la famosa boa, que no aparece hasta la segunda edición del cuento. Esos cambios, que saltan a la vista, son simples señales de un proceso más importante aún. El cotejo nos revela las etapas de gestación de un mito que sintetiza parte esencial de la cosmovisión de Quiroga y que encarna en la recordada anaconda. Proceso que se inicia en la primera versión, de 1918, en que la idea aparece en germen y es desechada, que tiene una vacilante etapa intermedia en la segunda edición de **Anaconda** (1921), y que culmina en otro cuento, concebido como continuación del primero: "El regreso de Anaconda" (1925). (*)

El estudio de variantes es tanto más esclarecedor por cuanto, unos y otros, todos los casos, encuentran en los diversos artículos en los que el autor expone su concepción del cuento apoyatura teórica, explicación. Así, por ejemplo, su idea de que el cuento "tuviera una sola línea, trazada por una mano sin temblor desde el principio al fin", en la que "ningún obstáculo, ningún adorno o digresión (acudiera) a aflojar la tensión de su hilo", explica, entre muchos otros casos, las numerosas supresiones infligidas a la primera versión de *Tacuara-Mansión*. Consciente de que el fin perseguido era delinear el carácter de Juan Brown, en la versión definitiva Quiroga sacrifica la historia del juez que intenta engañar al protagonista en la partida de naipes, le niega la

(*) Véase: "Anaconda: del cuento al mito. Génesis e interpretación", trabajo que realizamos a solicitud del Centre de Recherches et d'Etudes Comparatistes Ibero-Francophones (C.R.E.C.I.F.); Paris, Ed. L'Harmattan, 1986.

condición de personaje secundario, y lo reduce a mero contendiente para el lucimiento de don Juan. Y lo mismo ocurre con el socio del químico Rivet. Sacrifica, en ambos casos, historias y personajes de indudable seducción, pero que conspiran contra el rigor estructural que se ha propuesto. Un rigor que lo obliga a re-escribir y re-estructurar todo un cuento.

En otros casos la re-estructuración la impone un ajuste en la perspectiva del narrador. Tal lo que ocurre en la segunda versión de *En la cantera*, titulada luego *Van-Houten*. Agregándole una introducción y una vuelta de tuerca final, el cuento gana en fuerza dramática y dinamismo, y el propio personaje cobra una dimensión que trasciende lo anecdótico.

Conviene señalar que, aunque la mayor cantidad de variantes se registra entre la primera edición del cuento, en publicaciones periódicas, y su segunda, en libro, el autor continúa puliéndolo en las siguientes. Así, por ejemplo, en el texto base de *Anaconda* (tercera edición) ubicamos variantes en 349 líneas sobre un total de 1589. La mayor parte —301—, aparecen entre el texto de la primera edición en folleto (1918) y la primera edición en libro (1921), procediendo las restantes 48 del cotejo de esa primera edición en libro con la segunda y última realizada en vida del autor.

"El arte de escribir consiste en hallar para cada idea, la palabra justa que la expresa; y en disponer estas palabras con el summum de eficiencia": de la investigación en curso se desprende con qué tenacidad y entrega vivió Quiroga éstas, sus palabras. Artista de raro talento, jamás apostó ni esperó nada de ese privilegio. Por el contrario, lo sometió a la lucidez estética y al trabajo incesante, sin hacerse concesiones ni darse treguas. Esta nota, y la investigación en que se basa, pretenden mostrarlo en su faz más ejemplar: la de un creador que, plenamente consciente de sus recursos, de sus objetivos y de sus responsabilidades, optó por una estética del rigor.

Alfonso Llambías de Azevedo

INTRODUCCION A HORACIO QUIROGA (*)

Desde pequeño sintió Quiroga atracción por la vida, por la naturaleza, por la verdad, por el amor, por la revelación, por el misterio y por todo lo extraño y difícil que estimula la pasión de vivir, de actuar y soñar. El deseo de escribir que manifiesta desde joven, aún no formado y envuelto en la confusión de alternativas que ofrece aquel mundo finisecular que protagoniza, lo incorpora de lleno y con urgencia a la tarea de observar y contar. Y esto fue toda la vida: un narrador impenitente que se alió a un universo lleno de perplejidades, dispuesto a no dejarse vencer por él, sino oponiéndose con agudeza y altanería para arrancarle de cuajo lo que le revelaba. Necesitó de la naturaleza menos familiar e incontaminada para enlazar los fascinantes temas que se le ofrecían con el abigarrado, apasionado, violento y dramático ritmo de distintos arrabales del mundo. La selva, donde se desarrollan sus mejores cuentos, es su ámbito natural y el que le proporciona mayores tensiones, anhelos cada vez más sensibles por lo invisibles que son, decorados pintorescos de una naturaleza exuberante que se prodiga, contagia y arroba.

La idea de la selva misionera —nota sustancial de su narrativa— ni le intranquiliza ni le amansa; al revés, lo hace astuto e implacable, de manera que el convenio que hace con ella se firma con la sangre de animales dañinos y traicioneros. En tal sentido recuerda Annie Boule, estudiosa de la obra de Quiroga, que "la pasión que le movía irresistiblemente, como si fuera perro de jauría, a perseguir y matar los animales, que luego disecaba, le hacía sentirse —dice él— como un instrumento de sus ancestros redivivos al contacto del medio salvaje, reacción natural del hombre prehistórico. Pero después de matar, Quiroga se batía en otra lucha más cruel: entre ese instinto primitivo y su conciencia". El mismo explica este conflicto: "no diré que sentía

(*) Prólogo a: **Cuentos completos de Horacio Quiroga**, Ediciones de la Plaza, Mont., 1979.

remordimiento, era aquello un desagrado sordo, una contemplación pasmada e impersonal de mi debilidad".

Si analizamos los momentos más intensos de su vida, las circunstancias más dramáticas que lo arrojaron a inclementes manifestaciones de ira o de crueldad, veremos que en su desdichado itinerario sólo hay desdenes, turbulencias, inútiles privaciones que sin llegar a excentricidades ponen en duda su equilibrio o ansias de apaciguamiento.

Sus estados de ánimo cambiaban incesantemente, porque nada de lo que hacía le daba reposo o reparo. Tal vez no le interesaba un bienestar permanente, pero tampoco desdeñaba las ocasiones para cumplir con las obligaciones naturales de quien ya ha tomado un camino que no puede abandonar o sustituir. Ni soñó siquiera en triunfar en la vida, es decir, disponerse con ella, pues eso hubiera alterado sus planes, sus necesarias andanzas para nutrir el laberinto de sus ansiedades.

... Con inclinaciones de escritor modernista —muy joven todavía— viajó a París y escribió un Diario entretenido y documentado. El contacto con la gran ciudad debe haber provocado su primer encontronazo: "en cuanto a París, será muy divertido pero yo me aburro", dirá. No sacó nada en limpio, es decir, comprobó su indiferencia por casi todo; cuando se está sin dinero, se extraña y no se tiene fibra de bohemio. El mismo resume esta aventura viajera: "La estadía en París ha sido una sucesión de desastres inesperados, una implacable restricción de todo lo que se va a coger".

Regresa a Salto y luego se desplaza a Montevideo. Se le ocurre entonces fundar un cenáculo. Y lo logra. Se llamará Consistorio del Gay Saber. Allí se divaga, se conversa y se lee. Animaba también las reuniones el recitado de poesías recientes. Lugones era un ídolo para los que se congregaban en torno. Se ha dicho también que estos jóvenes allí reunidos, descubrieron el sexo y la poesía erótica. El hecho es que Quiroga luego de su primera experiencia salteña, escribe en diferentes revistas que difunden su ya probada capacidad creadora. Todas estas colaboraciones son el preámbulo a la aparición de **Los arrecifes de coral** con poemas, páginas de prosa lírica y cuentos. Quiroga marcha aún en andadores, pero promete y trabaja. Se superará con rapidez. Desafortunadamente la muerte de su amigo Ferrando, cambia el curso de su vida. El Consistorio desaparece y se va de Montevideo.

* * *

Instalado en la Argentina, primero en Buenos Aires y luego en Misiones, su vida y su obra cobran una intensidad imprevisible en sus consecuencias. Dejando a un lado los sinsabores y angustias de la vida familiar y el muy relativo interés que ofrecen sus obras **Los perseguidos** e **Historia de un amor turbio**, Quiroga se abre paso, leyéndosele y analizándosele sus méritos en **Cuentos de amor, de locura y de muerte** (1917). Nadie duda a partir de este libro que Quiroga es uno de los primeros cuentistas rioplatenses. Ya no es el decadentista que hace concesiones para satisfacer antiguas preferencias, sino el narrador vigoroso y denso que puede ser comparado con algunos de sus maestros, con Maupassant, por ejemplo. Y es como cuentista misionero que se impone y también conoce qué técnica debe emplearse para "escribir un cuento". Es casi seguro que con este libro consagratorio —aunque él lo considera irregular— Quiroga quedaba colmado con su exaltación de la naturaleza, de la aventura, del dominio poderoso de las fuerzas extrañas.

Pero el hecho de haber sido fascinado por la selva misionera, no lo inserta en un mundo de extravagancias o alucinaciones, ni tampoco ignora "que para esas luchas de países salvajes no son nervios enfermos los más indicados para soportarla".

Quiroga tiene conciencia de ser un escritor vocacional. Su suerte está echada. Desde luego que se ocupa de subsistir decorosamente, pero la inquietud por volcar en páginas testimoniales las experiencias de sus renovados contactos le crea nuevas energías creadoras, ya perfeccionando su técnica, ya escogiendo asuntos que con muy sugestivos elementos verbales se dispersan en apuntes precisos y coherentes que no necesitan de cuidada elaboración para lograr la intensidad o el dramatismo perseguido. Quiroga no es un maestro del matiz, pero, en cambio, es un mago del color vivo y de la luz directa.

* * *

Las colecciones de cuentos que preparó y publicó después, mantienen el nivel esperado. Algunos entienden que es algo desparejo, pero esto es explicable en el plano de las comparaciones. No todos los pensamientos de Pascal tienen la misma densidad, ni las parábolas de Jesús la misma resonancia. Entre lo de subido valor, siempre hay escalas. Preferir algo, no significa desdeñar otra cosa, o ignorar su belleza y profundidad.

En todo caso, en cuanto a Quiroga, podría advertirse en el decurso

de los años —como le sucede normalmente a quien trabaja y produce—, los cambios de ritmo, de tono, los acordes, los arpegios tienen diferente atractivo entre una página y otra. Quiroga, como tantos, sintió los rigores de una existencia que si no le fue adversa totalmente, le prodigó preocupaciones, angustias, malaventuras y extravíos. Hay pruebas de que cada día que pasaba se sentía más solo o más huraño. Pienso que ese aislamiento involuntario —hechura de su anhelante vida interior— de las cosas que le rodeaban, le proporcionó más experiencia y solidez. Al cabo de los años necesitó la soledad y ésta llegó a ser su fiel compañera. Para ello no era preciso desligarse de seres y cosas: entabló con todos el diálogo necesario como para no sentirse aislado que no es lo mismo que desear la soledad.

Noé Jitrik, uno de sus más ufanos estudiosos, dice que "Quiroga entendió la soledad, pero no la admitió como fuente de encuentro consigo mismo, sino más bien como una catástrofe que no podía, ni quería a veces, superar. La trágica atmósfera que envuelve sus cuentos resulta de esa corrosiva contradicción que lo hacía aislarse, recogerse y extremar las pruebas de su eficiente presencia en el mundo. Esa soledad es complementaria de la actividad que en sus cuentos implica un ansia y un poder de descubrimiento del hombre común, sólo que llega a la actividad a costa de su angustia y su impotencia".

Mirándolo bien este querer ser para sí y no para otro, que puede implicar cierta arrogancia y presunción, en Quiroga fue un deseo de aferrarse en las fuentes más incontaminadas de la pura creación literaria y para que la obra no surgiera de los escombros de tradicionales concepciones. Quienes no reconocieron sus valores, hacia 1927, la llamada vanguardia porteña, Güiraldes, Borges, y otros, fue porque vivían y miraban demasiado para afuera —en busca de eterno nombre y fama— faltándoles la soledad, el examen de conciencia, el intimismo y la pureza de ideas para recoger la dramática melodía de quien ya había llegado a ser un maestro de las letras rioplatenses.

Dos amigos de la mocedad de Quiroga escribieron en 1939 el libro **Vida y obra de Horacio Quiroga**. Sus nombres, José M. Delgado y Alberto J. Brignole elaboraron sólidas bases para los estudios que se han hecho después. A ellos se debe que las nuevas generaciones hayan sentido admiración y respeto por quien impuso su obra sin estridencias, al margen de la codicia de mercaderes y editores oportunistas.

A quien también debemos una completísima investigación sobre múltiples aspectos de su itinerario intelectual es a Emir Rodríguez Monegal, iniciador de una cruzada afirmativa para un exhaustivo

conocimiento de su obra y personalidad. La Editorial Arca se ha esforzado en recopilar textos dispersos en el conjunto de ocho tomos que ha publicado. Valiosa también la Selección de cuentos preparada con un prólogo ilustrativo de John A. Crow, profesor de la Universidad de California. Muy completa la Bibliografía preparada por Walter Rela en 1972; y muy importantes los estudios de Pedro G. Orgambide y Noé Jitrik, dos esmerados y eruditos críticos argentinos. Mención aparte merecen los trabajos realizados en Francia por A. Boule Christauflour a quien en 1955 estimulé para realizar su tesis sobre Quiroga en la Universidad de Bordeaux. Ultimamente, en Venezuela, —Monte Avila, Editores—, publicó **Aproximaciones a Horacio Quiroga** (1976) recopilación de Angel Flores. Allí entre contribuciones aparecen tres estudios de José E. Etcheverry, que Pagés Larraya consideró modelo en su desarrollo, sobre dos cuentos: *El almohadón de plumas* y *El hombre muerto*. Por último, corresponde destacar un libro realmente denso y hermoso, **El hermano Quiroga**, de Ezequiel Martínez Estrada, originalmente escrito en 1956. Se trata de un epistolario de características poco comunes, donde la personalidad de nuestro escritor se vivifica aún más con testimonios que completan la personalidad de aquel hombre ardoroso, desprejuiciado, fiel a su ideario, implacable en el examen de sus propios actos, irreductible en sus juicios, a quien la vida mucho le dio y bastante le quitó y que desafortunadamente abandonó este mundo por propia voluntad.

Emir Rodríguez Monegal

LA VERDADERA CREACION (*)

El tercer período, el verdaderamente creador, ocurre hacia 1918 y se extiende con intermitencias cada vez más pronunciadas hasta 1930. Quiroga no ha vuelto a Misiones si no es en breve estancia; está radicado en Buenos Aires y participa activamente de la vida literaria. Impone su figura taciturna, su soledad en compañía; es un maestro y en torno suyo se agrupan otros maestros y los jóvenes. Poco durará este esplendor porque ya hacia 1925 se produce el estallido de una nueva experiencia generacional. Con **Martín Fierro** como órgano publicitario, con Ricardo Güiraldes como figura central, con Macedonio Fernández, como prócer heterodoxo, el grupo que capitanean Evar Méndez y Jorge Luis Borges, llega a transformar el cuadro. Dentro de cierto nivel literario estos jóvenes no existen: ese nivel de las revistas de gran circulación en que Quiroga es reconocido; pero en otro nivel, que irá creciendo paulatinamente, los jóvenes preparan el juicio del mañana. Ese juicio es adverso a Quiroga.

En 1925 se publica **Los desterrados**, el mejor libro, el más homogéneo de Quiroga. Pero el mismo año se publica también **Don Segundo Sombra** y los jóvenes de entonces lo proclaman el libro máximo: la prueba de que la literatura argentina podía ser gauchesca y literaria a la vez, que las metáforas del ultraísmo (sucursal de los ismos europeos) podían usarse para contar una historia rural. Las asperezas estilísticas de Quiroga, sus tipos crudos y nada poetizados, parecieron la negación de un arte que se quería (a toda costa) puro. Quiroga fue condenado sin ser leído.

Esto que ocurría en el nivel de la literatura de élite, estaba desmentido por el éxito en otro plano. Quiroga era editado y reeditado: en Madrid, la poderosa *Espasa Calpe* lo incluía en una colección de narradores junto a Julien Brenda, Giraudoux, Proust y Thomas Hardy

(*) Capítulo intermedio del trabajo: *Horacio Quiroga. Vida y creación*, incluido en **Narradores de esta América**, Montevideo, Ed. Alfa.

(también estaba, ¡ay! Arturo Cancela); la revista de bibliografía *Babel* (órgano de la editorial del mismo nombre que publicaba sus obras) le dedicaba un número extraordinario en que se recogen los juicios más laudatorios a que pueda aspirar el delicado ego de un poeta.

Era la apoteosis en vida, y complementariamente, el comienzo de la declinación. Para Quiroga era otra cosa. Esa serie de relatos que culminan con el volumen magistral de **Los desterrados** encierra su obra más honda de narrador: el momento en que la fría objetividad del comienzo, aprendida en Maupassant, ensayada a la vera de Kipling, da paso a una visión más profunda y no por ello menos objetiva. El artista entra dentro de la obra. Esto no significa que sustituya a la obra. Significa que el relato ocupa ahora no sólo la retina (esa cámara fotográfica de que habla el irónico Christopher Isherwood) sino las capas más escondidas y personales de la individualidad creadora. Desde allí crea ahora Quiroga.

Ya no está en Misiones, o está poco en Misiones. Pero desde esa honda asimilación de Misiones que encuentra en sí mismo, escribe. En un tomo en que se mezcla la vivacidad de la observación directa con la pequeña distancia del recuerdo cuenta la historia de *Van-Houten* (diciembre 1919), la de *El hombre muerto* (junio 27 de 1920), la de *La cámara oscura* (diciembre 3 de 1920), en que su propia angustia ante la muerte de un ser querido aparece sutilmente transpuesta, la de *El techo de incienso* (febrero 5 de 1922), en que el sesgo humorístico permite liberar mejor su esfuerzo sobrehumano al tratar de cumplir, en medio de la selva, y simultáneamente, las funciones de Juez de Paz y carpintero, la de *Los destiladores de naranja* (noviembre 15 de 1923), la de *Los precursores* (abril 14 de 1929) que contiene el mejor, el más sano testimonio sobre la cuestión social en Misiones.

En todos estos relatos, muchos de los cuales van a integrar **Los desterrados**, Quiroga desarrolla una forma especial de la ternura: esa que no necesita del sentimentalismo para existir, que puede prescindir de la mentira y de las buenas intenciones; la ternura del que sabe qué cosa frágil es el hombre pero que sabe también qué heroico es en su locura y qué sufrido en su dolor, en su genial inconsciencia. Por eso sus cuentos contienen algo más que la crónica de un ambiente y sus tipos, son algo más que historias trágicas, o cómicas, de un mundo extraño. Son profundas inmersiones en la realidad humana hechas por un hombre que ha aprendido a liberar en sí mismo lo trágico y hasta lo horrible.

En ningún lado mejor que en *El desierto* (enero 4 de 1923) y en *El hijo* (enero 15 de 1928) ha alcanzado Quiroga ese dificilísimo equilibrio entre la narración y la confesión que constituye su más sazonada obra. Allí el hombre que nunca quiso hablar del suicidio de su primera esposa, ese hombre duro e impenetrable, se entrega al lector en el recuento de sus alucinaciones de padre. Los relatos están escritos muchos años después del suceso (o sueño) que los originó, cuando ya sus hijos son grandes y empiezan a separarse naturalmente de su dura y tierna tutela. Pero es en esa distancia (la emoción recogida en la tranquilidad de que hablaba, y tan bien, Wordsworth), es en esa muerte de la emoción, como el mismo Quiroga aconsejaba, donde reside la clave del sentimiento que transmiten ambos relatos.

Son *esencialmente* autobiográficos, lo que significa que no lo son en su anécdota. Quiroga no murió y dejó abandonados en la selva a sus hijos pequeños como Subercaseaux, el protagonista de *El desierto;* tampoco Darío Quiroga murió al cruzar, con una escopeta en la mano, un traicionero alambrado, como ocurre en *El hijo*. Pero si estos cuentos nos revelan anécdotas imaginarias, no son imaginarios los sentimientos que encierran: ese amor paternal y esa ternura sin flaccideces que constituyen el centro mismo de la personalidad del hirsuto y solitario que fue Quiroga.

Y la misma perfección de ambos relatos, su cuidadosa preparación del efecto final, a través de un juego calculado de anticipaciones y desvíos, en que el fatal desenlace es acercado y alejado hasta que se vuelca abrumador sobre la sensibilidad del lector, esa perfección técnica no hace sino acentuar la fuerza de comunicación del sentimiento. Con ellos logra Quiroga su máxima expresión creadora. Ya no importa que luego fracase, una vez más, como novelista en **Pasado amor** o que todavía se sobreviva en algunos cuentos fantásticos, curiosamente anticuados (como si regresara a los orígenes) que recoge en **Más allá**, de 1935. *El desierto, El hijo*, marcan una culminación, su culminación.

Walter Rela

HORACIO QUIROGA: EJEMPLO DE PROFESION LITERARIA (*)

"Yo comencé a escribir en 1901. En ese año, "La Alborada" de Montevideo me pagó tres pesos por una colaboración. Desde ese instante pues, he pretendido ganarme la vida escribiendo.

Si no la edad de piedra, como Lugones, Payró y Darío, yo alcancé a conocer la edad de hierro de nuestra literatura.

Desde entonces, y sin discontinuidad, he sido un valor cotizable en el mercado literario, con las alzas y bajas que todos conocemos perfectamente". (1)

Horacio Quiroga, rioplatense y solitario, admirador del norteamericano Bret Harte (2), recibe la constante preocupación de la crítica, sesiones y coloquios como en la Universidad de Puerto Rico (1979), M. L. A. (1980), D.I.E.S.L.A. (Instituto de Filosofía, Ciencias y Letras del Uruguay, 1981), dedicados al estudio de su prosa ficción.

Pero a pesar de la nutrida bibliografía crítica acumulada en estos últimos 20 años, quedan zonas en las que recién se empiezan a explorar las correspondencias existentes entre el hombre y el artista, en función del mensaje ideológico que dejó puntualmente en aquellos cuentos marcados por signos moralizantes y alegóricos (3).

Nadie que conozca el tema, ignora los testimonios del autor que

---

(*) Comunicación leída en el XXIII Congreso de Literatura Hispanoamericana, The City University of New York, nov. 9 de 1982.
Publicado en revista "Círculo", New York, Vol. X, dic. 1982, págs. 31-35.

(1) En: "La profesión literaria", art. "El Hogar", B.A., enero 6 de 1928.

(2) Quiroga lo cita en: "La crisis del cuento nacional", art. "La Nación", B. A., marzo 11 de 1928; "La retórica del cuento" art. "El Hogar", B. A., dic. 21 de 1928 y especialmente en "El cuento norteamericano", art. "La vida literaria", B.A., set. 1929.

(3) Un valioso aporte en este tema ha hecho Paul C. Teodorescu en su trabajo: "El camino de la ideología sociopolítica de Horacio Quiroga en: "Ideología y Literatura", v. 3, Nº 12, march-may 1980, Minneapolis, Mi, 1980.

prueban la filtración de su experiencia personal en la obra, ni los frecuentes ataques del "demonio de los negocios" que obligan a bi-partir su vida. Sin embargo ninguna de sus multiactividades desplazaron, ni siquiera temporalmente, al artista cabal que lo habitó, escritor disciplinario, ejemplo de profesión literaria durante 36 años.

Si a esto añadimos, que su conducta nunca estuvo pendiente de compromisos políticos o intelectuales, antes bien con evidente ejercicio de independencia, tendremos en nuestra mano el verdadero Quiroga.

"Cuando he escrito esta tanda de aventuras de vida intensa, vivía allá, y pasaron dos años antes de conocer la mínima impresión sobre ellos. Dos años, sin saber si una cosa que uno escribe o no, gusta o no, no tienen nada de corto. Lo que me interesaba saber, sobre todo, es si se respira vida en eso; y no podía saber una palabra. Tan acostumbrado estoy a escribir para mí solo. Esto tiene sus desventajas; pero tiene en cambio esta ventaja colosal: que uno hace realmente lo que siente, sin influencias de Juan o de Pedro, a quienes agradar" (4).

Esa independencia, para un escritor que frecuentó su arte ininterrumpidamente, se reflejó en distintas instancias cronológicas, desde la de una crítica que lo reconoció sin retaceos pero sin conocerlo, hasta el olvido de los portaestandartes de la literatura socialista o el menosprecio de grupos como los de Boedo, para alcanzar en estas últimas décadas el reconocimiento de "maestro indisputable". (5)

Entre esos extremos de omisión deliberada y parricidio, todavía hay que situar la crítica que entendió su prosa como arbitraria (Giusti) o que "había llegado a menospreciar las artes del buen decir" (Guillermo de Torre)". (6)

De todo eso salió Quiroga más fuerte que nunca y sólo se necesitó tiempo y estudios responsables. Ambos los tiene y los seguirá teniendo por mérito de su obra.

Nuestra contribución en 1972 a mostrar en 23 ejemplos de variantes en algunos cuentos claves, probaban que la preocupación del autor en seguir trabajando sus textos después de publicados en primera instancia, o la supresión de otros (como en la 2da. edición de Anaconda)

---

(4) Frag. de la carta a José María Delgado, fechada en B.A., el 8 de junio de 1917.

(5) En: Jaime Alazraki, "Relectura de Horacio Quiroga", en: El cuento hispanoamericano ante la crítica, Madrid, Castalia, 1973, p. 64.

(6) En: Horacio Quiroga, Cuentos Escogidos, prólogo de Guillermo de Torre, Madrid, Aguilar, 1962 (3ª ed.), p. 18.

para darle mayor unidad al libro, alcanzaba cinco aspectos: 1º) Correcciones que hacen más objetivo y concreto el relato, 2º) gradual eliminación de todo elemento artificioso o decorativo, 3º) mayor precisión léxica y sintáctica, 4º) fijación de detalles que hacen más expresiva la descripción del medio, tiempo y personajes, 5º) concreción en los títulos definitivos con relación a los originales. (7)

En cuanto a su independencia ideológica, se reiteran las clásicas citas de que fue un individualista cerrado, anarquista, solitario, huraño, que rechazó sin vacilaciones la doctrina del comunismo stalinista y las sugerencias de un viaje a Rusia (8), pero no se abunda demasiado en su concepción sobre el nacionalismo o sobre su radical postura en la guerra civil española (9) y eso cuenta mucho.

Quiroga como todo artista lúcido sintió la necesidad, frente a los que lo atacaban por esa "ausencia de compromiso social", de formular un breviario estético.

Lo hizo en 6 piezas fundamentales (hay otras más secundarias)

---

(7) En: Walter Rela, Repertorio bibliográfico anotado de Horacio Quiroga, B.A., Pardo, 1972, p. 111.

(8) "Entiendo que cuando un artista lo es, a tal punto que quiere suicidarse como tal, no es ello a buen seguro para afiliarse a tal o cual partido político, siempre cosa más sucia que la expresión literaria. Lo que he oído sobre Rusia, etc., y la disciplina del partido, etc. me han ensombrecido el ánimo. Ya el buen Ibsen lo dijo: "El hombre aislado es el verdaderamente fuerte". En: Cartas inéditas de Horacio Quiroga, Mont. 1959.

"Yo podría simular izquierdismo o comunismo como dice Gide, pero soy enemigo de toda simulación. Yo no siento eso. Además no estoy preparado. Prefiero dejar de escribir".

"un solitario y valeroso anarquista que no puede escribir para la cuenta de Stalin y Cía". En: Ibidem.

(9) "Ni el tango, ni el quillango, ni la vidala, no los collas del altiplano han de darnos nada, porque no hay más nuevo seguro de crearse una civilización con las fronteras bloqueadas... La tradición pesa, pero llevada a los hombres de una gran acción. Y el culto de las tumbas abiertas, como las de dos diaguitas, de los incas y de los tlascaltecas, jamás saldrá acción alguna, si no son vahos de muerte". En: "Los tres fetiches", art. "El Hogar", B.A., agosto 19 de 1927.

"España - Me interesa muchísimo. Por encima de las mezquindades y sangrienta rebusca de privilegios que incube en todo aquello, hay algo innegable que me arrastra. Y ello es que de un lado está la buena causa y del otro la mala. Cuando las papas queman un liberal es ya un compañero. No quiero nada de militares, mi grande fobia, y tampoco de curas". Carta a E.M.E., agosto 19 de 1936.

publicadas entre los años 1925 y 1930, que fijan el punto alto y el comienzo del declinio en la bolsa de valores literarios. (10)

Por su conceptualización es oportuno citar las palabras de Jorge Lafforgue con motivo del centenario del nacimiento del maestro ("La Opinión Cultural", B.A., 12.24.78):

"Si con respecto a Lugones, Borges ha corregido ostensiblemente sus opiniones, en lo que hace al autor de *Anaconda* y pese a las rectificaciones circunstanciales, mantiene hasta hoy su desdén o notoria ceguera: "Horacio Quiroga es en realidad una superstición uruguaya. La invención de sus cuentos es mala, la emoción nula y la ejecución de una incomparable torpeza" (Cf. " La Nación", 5.8.77).

Parecida suerte tuvo Quiroga con los portavoces del realismo socialista o la literatura social, los jóvenes del grupo de Boedo que escribieron en Los Pensadores O Claridad... Ellos tal vez echasen de menos la elocuencia de barricada o las cargadas tintas del naturalismo, en que afortunadamente Quiroga no incurrió".

Contra todo se defendió Quiroga sin otro instrumento que las palabras lealmente sentidas en el curso de una vida dedicada a la profesión, tal como las que representan este fragmento de su pieza estética "Ante el tribunal":

"Yo sostuve, honorable tribunal, la necesidad en arte de volver a la vida cada vez transitoriamente aquél pierde su concepto; toda vez que sobre la finísima urdimbre de la emoción se han edificado aplastantes teorías.

Traté finalmente de probar que así como la vida no es un juego cuando se tiene conciencia de ella, tampoco lo es la expresión artística. Y ese empeño en reemplazar con humoradas mentales la carencia de gravidez emocional, y esa total deserción de las fuerzas creadoras que en arte reciben el nombre de imaginación, todo eso fue lo que combatí por el espacio de veinticinco años..." (11)

Ese es el autoretrato de Quiroga, personaje mayor de su obra, que se completa con dos (entre otras) cartas a su amigo Ezequiel Martínez

(10) Ej.: "El manual del perfecto cuentista" en : "El Hogar", B.A., mayo 22 de 1925; "Los trucos del perfecto cuentista" en: ibidem; "La profesión literaria", "El Hogar"; enero 6 de 1928, "La retórica del cuento", en: "El Hogar", B.a., dic. de 1928; "Ante el tribunal", en: "El Hogar", B.A., set. de 1930 y "La crisis del cuento nacional", en: "La Nación", B.A., marzo 11 de 1928.

(11) En: "Ante el tribunal", cit.

Estrada, donde abunda en el concepto de libertad individual (la primera) y el de la muerte temprana segadora, o la oportuna liberadora (segunda). Veamos sus textos:

"Bien querido compañero. Pero no tan bien sus líneas finales. "Hay cosas que hacer todavía. ¡Escriba! ¡No se abandone!" Ni por pienso. Podría objetarle que por lo mismo que hay mucho que hacer —¡y tanto!— no tengo tiempo de escribir.

Lejos de abandonarme estoy creando como bueno, una linda parcela que huele a trabajo y alegría como jazmines. ¿Qué es eso de abandonar mi vida o mi ser interno porque no escribo Estrada? Ya escribí mucho" (12).

"Hablemos ahora de la muerte. Yo fui o me sentía creador en mi juventud y madurez, al punto de temer la muerte, exclusivamente, si prematura. Quería hacer mi obra, los afectos de familia no pesaban la cuarta parte de aquella ansia.

Sabía y se que para el porvenir de una mujer o una criatura, la existencia del marido o padre es indispensable. No hay quien no salga del paso, si su destino es ése. El único que no sale del paso es el creador, cuando la muerte lo siega verde. Cuando consideré que había cumplido mi obra —es decir que había dado ya de mi todo lo más fuerte— comencé a ver la muerte de otro modo. Algunos dolores, inquietudes, desengaños, acentuaron esa visión. Y hoy no temo a la muerte, amigo, porque ella significa descanso". (13)

El balance bibliográfico de su obra de creación alcanza —en 34 años de trabajo— a 214 artículos, 196 cuentos (publicados en prestigiosas revistas y diarios de Buenos Aires) y 15 libros. (14)

¿No es acaso suficiente testimonio de fidelidad a la profesión literaria, sin renegar jamás de la otra fidelidad, la ideológica?.

(12) En: Carta a E.M.E., fechada el 22 de julio de 1936.

(13) Ibidem.

(14) En: Walter Rela, o.c. nota 7.



Réplica de la talla de Stefan Erzia de la cabeza de Quiroga.
En una roca, a orillas del río Uruguay, en la costanera Sur de Salto.

Alberto Zum Felde

FORMAS ACTUALES DE LA NARRATIVA (*)

Horacio Quiroga, el más genial de los cuentistas de países del Plata —y probablemente de toda Hispanoamérica—, aparece en el primer lustro de este siglo con **El crimen del otro**, **Los perseguidos** y otros relatos, libros en que se inaugura una modalidad completamente nueva, distinta a todo lo hecho hasta entonces y con poca relación con los productos de las escuelas estéticas predominantes en su época. Por su filiación literaria podría incluírsele en el modernismo. A los veinte años, y anteriormente a esos libros de cuentos aparecidos en Buenos Aires, publica un volumen de versos, **Los arrecifes de coral**, funambulesco, extravagante, bien definido por su estilo dentro del esteticismo decadentista que se cultivaba en El Consistorio del Gay Saber, el cenáculo juvenil que presidía en el Montevideo de los primeros años del Novecientos. Así como esos **Arrecifes** inician la poesía modernista en el Uruguay, su patria, por sus cuentos posteriores Quiroga puede ser considerado un precursor de las corrientes de la narrativa actual, ultra-realista, en el Plata.

Se ha dado en llamar fantástico a ese tipo de cuento iniciado por Quiroga, tal vez por marca de su presunto origen en Hoffman, que llamara así a los suyos, pero más exacto quizá fuera llamarle mágico, pues si bien la fantasía es su agente, ella opera siempre en un plano de misterio, dejando entrever una ultra-realidad, una cuarta dimensión, mundo de fuerzas y fenómenos oscuros, extraordinarios, no menos real que el otro, aunque menos conocido.

Mas, aunque Hoffman iniciara el género a comienzos del XIX, no es de él que proviene Quiroga, sino de su segundo universal y genial recreador, el Poe de las **Historias extraordinarias**, que es quien da a ese elemento mágico mayor profundidad de misterio y sentido, cambiando su orden de lo exterior a lo interior y así en los motivos como en la

(*) Es el capítulo VIII de **La narrativa hispanoamericana**. Ensayistas hispánicos. Aguilar, Madrid, 1964.

técnica. Habría que no olvidar, sin embargo, que de Poe parten, en la narrativa, dos modalidades distintas: la puramente fantástica o mágica y la de misterio policial (la que más tarde se ha formalizado así, logrando auge mucho mayor que la primera). En esta lo mágico no interviene, sino al contrario: lo lógico, lo inductivo, lo exacto, es decir, que tiene por ley resolver un problema de incógnitas circunstanciales, problema que en el otro es de esencia irracional y no se resuelve. Quiroga procede de la primera de estas formas, no teniendo trato alguno con la segunda. Procede, decimos, en el sentido genealógico, dejando a salvo la idiosincrasia de su obra, que, al desenvolverse autónomamente, adquiere rasgos propios.

En su *Decálogo del perfecto cuentista*, en *La retórica del cuento* y otras documentales páginas de autobiografía y autocrítica, en las que ha expresado muy netamente su concepto del arte y sus propias experiencias de aprendizaje, declara haber tenido —y seguir teniendo— por maestros, además de Poe, su primero y grande amor, a Maupassant, a Chejov, a Kipling, etc. Hombre universal, es claro que sus lecturas de esos y otros grandes escritores del género le fueran de mucha enseñanza; sobre todo en el orden técnico. Pero el predominio formativo de Poe es evidente, además de estar testimoniado por él mismo. En esos mismos escritos nos cuenta cómo, de sus lecturas juveniles, de su maravilloso descubrimiento del mundo literario (porque cada escritor realiza su propio descubrimiento del mundo), Poe es lo que más le deslumbra y le atrae, hasta obsesionarle. Y es bajo su influencia dominante que escribe sus primeros relatos, que hace su aprendizaje de narrador, en páginas que han quedado desconocidas, condenadas por él mismo a discreta desaparición, hurtadas a la avidez de los buitres investigadores, que nunca lamentarán bastante esa pérdida. Luego, llegado a su mayoría de edad literaria, se emancipa de Poe, como el hijo del padre, no para negarle (como hacen otros), sino para seguir su rumbo propio. Si la herencia estética del padre supervive en el hijo, se renueva, adquiere otras formas, sus motivos, sus técnicas, su estilo, son otros.

Poe era un romántico, aunque en su famosa declaración sobre *El cuervo* parezca escapar de él. Sólo escapa en parte. Su teoría del artificio de la composición —cálculo de pura lógica hecho *a posteriori*— no oculta sino a medias el tipo y el gusto románticos de su sensibilidad y su imaginación, evidentes en toda su obra. Quiroga, en cambio, ha pasado por la experiencia del realismo, está formado en otra época. El cuentista platense se aparta de lo imaginativo extraordinario para operar con lo ordinario de la vida cotidiana de sus personajes, lo exteriormente normal, desde sus primeros cuentos de ambiente bonaerense hasta los

selváticos, misioneros. Busca lo extraordinario detrás de lo ordinario; lo misterioso dentro de lo aparentemente corriente. Es bajo el enfoque de su luz espectral que la vida, la realidad, se tornan misteriosas, entrando en la órbita encantada de su hechicería.

El mismo llegó a tener algo de hechicero. Pocas veces una fisonomía y una biografía responden más cabalmente al estilo de la obra. Su figura seca, cetrina, barbuda, tenía algo de faquir; sus ojos verdosos, profundos, parecían encerrar algo de enigmático y de vidente. Hay una correlación más que simbólica entre esa figura y esos relatos.

Extraño, como sus más extraños cuentos, es ese sino trágico de su vida, señalada por la muerte violenta. Su suicidio en el año 38 (debido al cáncer que le condenaba) es el remate de una serie de terribles desapariciones análogas. Suicida su primera mujer, joven aún; suicidas un hijo y una hija suyos; suicida, tal vez, su propio padre, cuya muerte se atribuye al escape accidental de un tiro de escopeta que tenía entre las manos, hecho en el que también tuvo que ver involuntariamente el pequeño Horacio, niño, allá en el Salto. Y luego, esa muerte de su más íntimo amigo y camarada en el consistorio juvenil de Montevideo, el poeta Ferrando, a causa del tiro de revólver que se le escapa a Quiroga, mientras limpiaba el arma. La vida solitaria y selvática que lleva en las Misiones durante algunos años (años en los que produce lo mejor de su obra) acentúa en él ese singular aspecto de hechicería de su figura. Al revés de todos los escritores de su generación, París —la Meca literaria— le decepciona durante el breve viaje que emprende y a edad ingenua todavía. Vuelve amargado y sarcástico, pensando que todo es allí falsificación intelectual, sofisticación y vanidad (1). Su retirada vida en el silencio de la selva misionera, habitando la casa hecha con sus propias manos (que alternaban el hacha con la pluma), prolongan esa actitud de su mocedad. De esa vida extrae los más originales motivos de sus cuentos.

Ciertamente, el temperamento y el talento de un escritor como Quiroga no es de aquellos que requieran un ambiente típico original para ser originales; la originalidad está en él mismo, en su propia visión —y su propia versión— de las cosas. Probablemente, toda verdadera originalidad está siempre en el propio artista, creador de su mundo estético. Toda objetividad, al entrar en él, al hacerse contenido de conciencia, adquiere su virtud propia. Muestra de ello son sus cuentos

---

(1) Tal vez influyera en esa impresión la penuria económica que sufrió en su viaje.

de la primera época, los de **El crimen del otro, Historia de un amor turbio, Cuentos de amor de locura y de muerte** (de 1904 a 1917). Su ambiente, sus tipos, son del Buenos Aires cosmopolita, "standard", donde habita en esa época, vinculándose a su medio literario, si bien su patria nativa está en la otra banda (el Salto), y en Montevideo hayan quedado los recuerdos de aquel su cenáculo juvenil de "los cuatro brahamines locos", y el escollo, que sorteó, de sus **Arrecifes**. Y, sin embargo, ya está en esos cuentos bonaerenses su originalidad de escritor, que busca dentro de la realidad exterior de las cosas, de los seres, la cuarta dimensión mágica, metapsíquica, de lo extraordinario, el estremecimiento de lo misterioso.

Pero es en sus libros posteriores, en **El salvaje**, **Cuentos de la selva**, **Anaconda**, **El desierto** y otros (de 1920 a 1936), donde su arte llega a la plenitud de su virtualidad propia. Toda su obra de cuentista es valiosa y casi sin desperdicio, pues nada escribió en que no dejara impresa la huella de su garra. El tema misionero le proporciona, sin embargo, sus más valiosas páginas, poniendo en sus manos la naturaleza virgen del territorio. Su cosmopolitismo se americaniza, es decir, que su universalidad intrínseca adquiere sustancia nueva, vernácula. Lo extraordinario, lo misterioso, lo mágico, pero dentro de la realidad cotidiana, que es su singularidad, siguen siendo las cualidades fundamentales de sus ficciones selváticas, como lo fueran ya en las de ambiente civilizado de sus primeros libros. Su doble vista se apodera de los rasgos más significativos que ofrece esa materia bárbara, transformándola en los motivos alucinantes de sus cuentos. Allí donde otro escritor de tipo objetivista trazaría vigorosos cuadros de paisaje, de costumbres y de caracteres, magníficas pinturas de la naturaleza, él ejerce sus artes de hechicero. Al entrar en el clima espectral de su cuarta dimensión, todo se torna misterioso y muestra su lado oscuro.

No es sólo el hombre, rudo habitante de esa jungla tropical, sino la naturaleza misma; bestias y plantas le entregan su secreto íntimo. El nos revela tanto el otro lado, oculto, el ser primitivo, del peón de los obrajes, como la vida elemental y enigmática de las serpientes y de las hormigas; el alma feroz del capataz de esas factorías extractivas como el sueño sensitivo de la flor crecida en esas humedades o la semiconsciencia del perro, que está casi en el umbral de lo humano. Muchas veces, en sus relatos, da Quiroga la sensación del terror —cúspide del género—; nunca con más naturalidad que en éstos, de carácter salvaje. El secreto de Quiroga está en haber podido dar el paso difícil —porque hay que poder pasar a través de la materia, como el diablo a través de las paredes— hacia el reino de esa dimensión espectral

oculta, que es el clima de sus relatos. La sola técnica, aprendida o inventada, no basta; ella sólo puede alcanzar a dar ingeniosos artificios, pero sin el estremecimiento esencial. Este sólo se alcanza por vía intuitiva. Toda la teoría del cálculo formulada por Poe —a la que ya aludimos— no da por resultado *El cuervo* si detrás y antes no está la intuición creadora, el estado de conciencia necesario. Lo único que puede crear la vida en el arte, es decir, un arte vivo, es aquello que es vida en sí mismo: lo intuitivo (en fin, la *inspiración*, que decían los románticos, aunque esta necesita ser luego sometida a una operación intelectual para elaborar el objeto).

Cierto que el arte del cuento, en Quiroga, debe tener mucho de cálculo; quizá más de lo que tiene, necesariamente, todo arte en su composición. Y ello porque el suyo, como el de Poe, su maestro, tiende no a contar una anécdota ni aun a decir lo que piensan sus personajes, sino, ante el de Poe, su maestro, tiende no a contar una anécdota ni aún a decir lo que piensan sus personajes, sino, ante todo, a crear un clima de misterio, a producir en el lector un cierto estado de conciencia, a sugerir aquello que, directamente, no puede ser dicho, un poco por su índole misteriosa y otro poco porque perdería su poder. Quiroga es bastante sabio en lo suyo para no ocurrírsele querer explicar nunca ni los hechos ni la psique de sus personajes. Explicarlos sería matarlos. Si el misterio se explica desaparece, como, a la inversa, ha de ocurrir en el relato de género policial, cuya ley es esa precisamente. Pero en el cuento mágico su ley es imperar, puesto que no se basa en una simple (o complicada) triquiñuela de prestidigitador, sino en lo oculto de la naturaleza, en lo transreal, y por ello nunca inverosímil, aunque parezca muy extraño.

Sábese que era Quiroga un apasionado lector de libros y revistas científicas, sobre todo de ciencias psíquicas, aunque también naturales; que se nutría de ello más que de la literatura, que de ellos extraía inducciones y sugerencias. Puede suponerse lógicamente que lo que él buscaba en ese material científico era precisamente aquello que en la ciencia misma hay de misterioso, lo que está más allá de ella misma, pero se ve por sus ventanas.

Cuentista neto —quizá nato, por una conformación mental congénita—, cree en la supremacía del relato breve sobre el largo, la novela, llegando al absolutismo erróneo de afirmar (en su artículo *Crisis del cuento nacional*): "Un cuento es una novela depurada de ripios". Puede disculpársele al autor de tan magistrales relatos esa incomprensión de la diferencia de género que existe en ambas formas literarias, que no son de mera extensión, sino de sistemas u organismos que se rigen por leyes

propias y responden a distintas finalidades. Acaso se defendía contra el concepto frecuente que atribuye mayor importancia al complejo desarrollo de la novela que al aparentemente más simple del cuento, lo que también es erróneo. La superioridad la da el talento, no el género, y la prueba está en Quiroga mismo, superior a muchos novelistas.

Pero también, más probablemente que un simple error de concepto, se de en este caso una reacción de falso resentimiento literario, subconsciente quizá, como casi todo resentimiento. La crítica platense de la época había desestimado las dos novelas publicadas por Quiroga, a veinte años de distancia una de otra: **Historia de un amor turbio**, de 1908, y **Pasado amor**, de 1928, en lo que, por lo demás, no dejaba de asistir cierta razón a sus aristarcos. De la última sábese que sólo llegaron a venderse en librería cuarenta ejemplares. Luego de ese segundo fracaso, que parece le afectó mucho el ánimo, pasó varios años sin publicar libro alguno. Recién en 1935, a pedido de una editorial, aparece su último volumen de cuentos, **Más allá**, no el mejor de los suyos, pero en el cual su tendencia metapsíquica se acentúa.

Suele identificarse, en cierto modo, la narrativa selvática de este escritor americano con la de Rudyard Kipling, por su **Libro de las tierras vírgenes** y otros. La similitud de ambos autores es solo aparente o, por lo menos, no pasa de la superficie. Ambos pintan la vida de la jungla, pero con arte muy distinto. El espléndido escritor de la época victoriana no da, ni quiso dar, ni tal vez hubiera podido dar, sino un trasunto pictórico y poético de aquella vida, con toques de intensidad épica más comparable, en todo caso, a Rivera, en **La Vorágine**, cuadro el más potente y dramático que se haya trazado de la entraña selvática americana. Pero en los cuentos de Quiroga, en *Los Mensú*, en *Anaconda*, en *El salvaje*, por ejemplo, el plano no es el de la realidad objetiva como en aquel, sino el de la vida oculta que está dentro de la otra, y a través de la cual, de dentro a fuera, está visto y trasuntado lo natural, lo geográfico y humano del territorio. El paisaje, lo característico, las "escenas naturales del Nuevo Mundo", no es la finalidad propuesta, como lo es en el otro, en los otros, por magistral que sea en eso el arte descriptivo de aquellos, y hasta podría decirse que eso se da en Quiroga por añadidura, pues lo que él busca es el reino del trasmundo psíquico y sus misterios, aun bajo la exterioridad de la rudeza; la geografía humana es lo inmediato: su objetivo es lo que está detrás de eso.

Una última observación en esta síntesis. Años después de muerto Quiroga se ha suscitado la discusión de si escribía bien o mal, si su idioma es o no correcto, si su estilo es o no literario. Cuestión completamente vana, a nuestro entender, y... fuera de la cuestión. El idioma y

el estilo en Quiroga son los que tienen que ser de acuerdo con su función propia, es decir, con la idiosincrasia de su arte, con el carácter de sus relatos. En todos los escritores auténticos ocurre así. Lo demás es retórica y academismo.



Talla en algarrobo,de Stefan Erzia,que se conserva en el Museo Histórico de Salto.

Roberto Ibáñez

I. IMAGEN SUMARIA (*)

Horacio Quiroga —nacido en Salto el último día de 1878— es el más *actual* entre los narradores del Novecientos. Y si abjuró muy pronto de conocidas posturas juveniles, puede seguir asimilándosele al modernismo, pero el modernismo entendido con amplitud, por la libertad renovadora de su espíritu y la cultura del carácter original, visible en estas palabras de su *Decálogo* famoso: "... el desarrollo de la personalidad es una larga paciencia".

Dos términos que no siempre se corresponden, la experiencia de la tragedia y el sentimiento trágico de la vida, coincidieron en él. Profesó la existencia con intensidad indeclinable. Y fue, por destino truculento, homicida involuntario de su mejor camarada; viudo de una suicida; suicida él mismo; padre de suicidas.

Comenzó —en verso y en prosa— como desaforado decadente, precoz especialista en lo macabro. Dirigió, entonces, la "Revista del Salto". Hizo un viaje a París —que acortaron considerablemente los ayunos— como ciclista cierto e incierto poeta. Fundó en Montevideo el Consistorio del Gay Saber, pequeño manicomio para iniciados, anterior a la Torre de Herrera. Consumó **Los arrecifes de coral** (1901). Mató fortuitamente a Ferrando. Con éste, en marzo de 1902, recibió tierra el Consistorio. Y el joven Pontífice, absuelto, se embarcó en seguida para Buenos Aires.

Allí el *dandy* perseveró todavía: genital, dispéptico, asmático, amigdalítico, hipocondríaco, poeniano. A principios de 1904, publicó **El crimen del otro**. Y se ensayó, desde fines de marzo, como intrépido algodonero en el Chaco Austral, donde se instaló con tres fox-terriers (*Pin, Pan, Pon*) y donde no necesitó más de un año para arruinarse concienzudamente. Pero en él ya el *dandy* se borra ante el *pionero*. En los últimos días de 1906 descubre las Misiones —vistas, no asumidas, tres años atrás— y allí compra tierras para hacer "vida brava" en sus

(*) Inicio del "Prólogo" del Tomo VII de las **Obras inéditas y desconocidas**, ed. Arca, Montevideo, 1970.

vacaciones de efímero y enamoradizo profesor bonaerense (en la Escuela Normal de Maestras, Nº 3). En 1908 edita una novela más atractiva de lo que se dice, pero menos que la "nouvelle" a ella adicionada: **Historia de un amor turbio —Los perseguidos**. (Y escribe un cuento premonitorio, *La vida intensa*, en que un recién casado pierde a su mujer, mordida en las Misiones por una víbora). Se desposa con una discípula, Ana María Cirés, el 30 de diciembre de 1909. Y parte sin demora hacia las Misiones, paraíso agresivo donde, a falta de la serpiente primigenia, pululaba su prole feraz, confederada con rayas, piques y uras. Allí nacieron dos niños, cuyos nombres (el verleniano *Eglé* y el obvio *Darío*) denunciaban en el padre crónicas devociones. Allí Ana María se envenenó: y murió el 14 de diciembre de 1915, tras ocho días de agonía, los últimos aliviados por la reconciliación con el resentido esposo. Quiroga, durante un año aún, enfrentándose en ese lapso a las angustias más tarde exorcizadas en *El Desierto*, se quedó en la selva y sólo a fines de 1916 regresó con sus hijos a Buenos Aires, donde mortificó su pasión de intemperies en un sótano de la calle Canning. Dejaba atrás, por un tiempo, sus soledades ariscas, la meseta, el bungalow y mil testimonios de sus manos infatigables. De él, pionero y escritor, decía la gente en San Ignacio: "Este Quiroga pierde el dinero en cultivos y se desquita después contando cómo se arruinó". En la Capital saca a luz el primero de sus grandes libros —cuyo título parece el rol casi completo de sus temas principales—: **Cuentos de amor de locura y de muerte** (1917).

Hombre de misteriosas antinomias, había reemplazado el artificio originario con el culto de la sinceridad y de la vida. Nuevos libros, que fueron como el precedente improvisadas antologías personales de relatos dispersos —algunos datados en 1906—, lo hicieron en seguida famoso: **Cuentos de la selva** (1918); **El salvaje** (1920); **Anaconda** (1921); **El desierto** (1924); **Los desterrados** (1926); y **Más allá** (1935). A ellos deben agregarse —reconocida la superior homogeneidad del penúltimo— y al margen de páginas diseminadas o póstumas —como la formidable correspondencia—, un inseguro drama (o "cuento escénico"), **Las sacrificadas** (1920), y una importante novela, de contenido autobiográfico, escrita a raíz de otra estancia en las Misiones, **Pasado amor** (1929), fallida, sin embargo, tanto por el error de trasponer la técnica del cuento a la órbita de un género en que resultaba insuficiente como por cierta laxitud de la fábula. También hay que injerir en esta bibliografía un texto para escolares, hecho en colaboración con Leonardo Glusberg: **Suelo natal** (1931), que se oficializó en los colegios argentinos, aunque daba inusitada prioridad a las Misiones en un país de catorce provincias y patrocinaba la pedagogía del riesgo, ya años atrás

infligida por el propio Quiroga, a sus hijos, en "l'école buissonnière" de San Ignacio.

Funcionario invisible en el Consulado del Uruguay desde 1919, añade a los recursos burocráticos los de sus colaboraciones constantes en revistas y periódicos: así flanqueó sus cuentos con crónicas de cine, páginas de crítica y tres series de artículos ("El hombre entre las fieras salvajes", "De la vida de nuestros animales" y "Biografías ejemplares"). Su condición de Salvaje se equilibra con la sociabilidad literaria. Y fue, desde 1923, jefe de un consistorio sin locuras, que se llamó "Anaconda". En 1926 arrendó una casona en Vicente López y la convirtió en una pequeña sucursal de la selva. Se casó por segunda vez —el 16/VII/27— a los 48 años corridos con una muchacha de 20, María Elena Bravo, que le dio una niña. Y en enero de 1932, resolvió arraigarse definitivamente en San Ignacio, aunque su mujer y su hijita no lo acompañaron por mucho tiempo. Es otra vez pionero apasionado, en pobreza conmovedora. Obtiene al fin, por mediación de amigos a quienes expresó literalmente con miel su gratitud, una mutilada jubilación como cónsul vicisitudinario del Uruguay. Cierta enfermedad sin salida y de diagnóstico equivocado lo hace volver a Buenos Aires en setiembre de 1936, e ingresar en el Hospital de Clínicas. Tenía cáncer gástrico. Lo presintió. Y el 19 de febrero de 1937, en la madrugada, se mató con cianuro. También se eliminaron los hijos de su primera mujer: Eglé, un año más tarde; y en 1951, Darío.

Quiroga, en quien se unimismaron el escritor y el hombre, ejemplificó y sostuvo "la necesidad en arte de volver a la vida". Y hasta puso la vida por encima del arte. Esa actitud radical era fiel traslado especulativo de la obra creada, no obstante la preferencia del cuentista por la temática de la destrucción. Junto a él se alistaron admiradores y discípulos, pero lo hostilizaron quienes con Ortega o al margen de Ortega postulaban la hegemonía del arte deshumanizado. (De ahí que negasen al oriental los nuevos —de entonces—, o "Sur" le vedara su aristocrático frigorífico).

De cualquier modo, para Quiroga escribir un cuento no era tarea específicamente distinta a rozar un sembrado, arbolar su meseta, construir una canoa, destilar naranjas o leña, fabricar cerámica, disecar un surucuá, abrirse camino en el monte con su machete, experimentarse como pionero. Procedía en todo con la misma pasión directa. A esos principios adaptó su lenguaje y su técnica de narrador.

Quiso y logró una expresión despojada para obtener con un mínimo de medios un máximo de efectos. Eludió "el álgebra superior de

las metáforas" u otras formas diversas, salvo cuando beneficiaban la economía del relato (así "la fauna del *delirium tremens*" nos introduce en las alucinaciones del Dr. Else; o "un harapo de huesos" nos sugiere la consistencia crítica del fantasma creado por Rosales). Y no se complugo en primores de forma, ni siquiera en el castigo o perfeccionamiento de la frase. Por eso algunos lo enrostraron de hecho —si se nos permite la fórmula— un noestilo o un antiestilo. Sin embargo pocos escritores poseyeron estilo tan peculiar y auténtico no sólo por espontánea gravitación, en el decir, de una personalidad inconfundible, sino por la impar funcionalidad de la palabra: parca —y memorable— en lo descriptivo, agilísima y eficiente en los diálogos —con repulsa casi constante de la jerga— e intensidades únicas, dentro de la lengua, en lo puramente narrativo; acompañada, incluso, por la invención verbal y la rotación de los modos que requieren el tema o el tono. Mídanse las distancias elocutivas entre *La meningitis y su sombra*, *El síncope blanco* o *El conductor del rápido* y cuentos como *Anaconda* y *Los desterrados* en que las bestias hablan o se carean seres primarios, caducos y angélicos.

Esa funcionalidad del estilo, que elucida la estética de Quiroga, entraña y condiciona su técnica.

El mismo fijó incomparablemente su poética del cuento: en resonantes artículos y según el ejemplo de maestros universales: como "Kipling-Maupassant-Poe", si se restaura el triunvirato por él integrado en una carta. Rehabilitó los valores del cuento. Y lo comparó a una flecha en viaje sin demoras al blanco elegido: por lo cual en el punto de partida ha de estar previsto el de llegada, como éste en aquél, sin devaneos arbitrarios. Y consideró atributos capitales del género —supuesto el poder del creador—, la unidad, la rapidez, la concisión, la energía, el coraje para narrar.

Quiroga se desprendió tempranamente del decadentismo y de sus más artificiales arabescos esteticistas. Pero el decadentismo dejó en él, para siempre, el culto de lo extraordinario, como categoría dominante de lo extraño, lo anormal y lo horrible.

En los mejores cuentos concurren y se equilibran la fantasía audaz, la emoción asidora y el empirismo dramático: bajo aquel signo de lo extraordinario intuido por su fase trágica o sombría; dentro de una naturaleza en cuyo esplendor impasible el riesgo se tutea con la muerte.

Y la muerte es el gran tema de Quiroga. No hablamos de la muerte como postizo literario: la que en *El almohadón de plumas* es traída por los cabellos con las torpezas del servicio, de los médicos, del marido y del propio cuentista. Ni de la que en *La gallina degollada* halla innoble paradigma en el sacrificio cruento de un volátil prescindible para oscuro aleccionamiento de cuatro idiotas. Ni de la que en *El perro rabioso* elige a un hidrófobo, mediante un tiro final, pero dándole tiempo para concluir su diario en la copa de un árbol —nada menos— con referencia estricta a la escopeta que ya lo encañona. Hablamos de la muerte convalidada por la naturaleza y por la vida. Esa que —si se exime alguna vez, retirándose: recuérdese *En la noche*— se encruelece en *Los mensús*, *Una bofetada*, *A la deriva*, *La cámara oscura*, *Los destiladores de naranja*, o es casi caricia en *Los desterrados*, ante la decrepitud lustral de João Pedro y Tirafogo. Y hablamos, sobre todo, de la muerte que se insinúa como fronteriza experiencia autobiográfica, ofuscadora en cinco o seis narraciones de hondo estremecimiento personal. En ellas, ajustando el planteamiento a *lo que fue*, el escritor adecúa el desenlace a *lo que pudo ser*. No ya por mera propensión a lo horrible, sino para liberarse, confesándose, de viejas inquietudes, angustias o agonías.

Así Quiroga, valiéndose de máscaras transparentes, muere con Mr. Jones en la árida lumbre del verano chaqueño (*La insolación*) o con Subercasaux —el más patético de sus autorretratos—, viudo y solo junto a sus dos criaturas inermes, que no podrán sobrevivirlo, en el huraño bungalow de las Misiones (*El desierto*); o con el pionero que se resbala y clava el machete en el vientre, sustraído de súbito al mundo de su energía creadora (*El hombre muerto*); o, con otro protagonista de la soledad dinámica, roto el espinazo en un tronco abatido, sobre el páramo ceniciento, y afirmando la vida a través de una alucinatoria metamorfosis (*Las moscas*).

Aún esa reactualización de lo que pudo ser (y fue de algún modo alma adentro) es clave de *El hijo*, en que un muchacho de ojos azules —máscara de Darío esta vez— se mata con un disparo casual. El relato se desarrolla *desde* el pensamiento del padre, en quien el cuentista parece expiar sus antiguos entusiasmos por la pedagogía del riesgo y en quien *aplaza*, con nueva alucinación, la conciencia de la tragedia. *¿Self pity?* El final, implacable, hace difícil admitirlo.

Angel Rama

PROLOGO (*)

Tras la publicación de **El crimen del otro** en 1904, se abre una nueva instancia de la vida intelectual de Horacio Quiroga. No puede afirmarse que en esa fecha se clausure un período literario —en sus coordenadas estilísticas, temáticas o filosóficas— ni tampoco que por lo mismo se inicie otro cuya novedad pudiera comprobarse en esos mismos rubros de la creación artística.

En los quince años siguientes, si atendemos a la ordenación cronológica de redacción y publicación de sus cuentos, descubriremos comportamientos creativos que no se compadecen con los establecidos por la crítica que se basó exclusivamente en los libros publicados tardíamente por el autor. El examen del material de esos quince años permite observar dos procesos simultáneos: por un lado el mantenimiento de varias líneas creativas dispares que coexisten en él avanzando paralelamente, y cuyos puntos de arranque deben buscarse en el período más estrictamente modernista del autor, en los aledaños de 1900; por otro lado una evolución armónica de cada una de estas líneas en el sentido de una interna y también autónoma maduración, lo que implica transformaciones notorias en cada una de ellas y la incorporación concomitante de elementos renovadores, aunque estos no las distorsionan y sí en cambio las perfeccionan consolidando sus centros de gravedad. Se trata por lo tanto de un movimiento plural que debe reconocerse como tal para medir mejor lo complejo de la personalidad quiroguiana, las dificultades de una orientación estética en ese período de la cultura americana donde se barajaron diversas y contradictorias soluciones y también para desconfiar de la racionalización de arte y vida que, sobre todo a través de sus cartas, ofrecía el propio autor; o quizás desconfiar de las interpretaciones que de esa racionalización ha proporcionado la crítica recibida haciendo de sus alegatos a favor del "sincerismo" y de la

---

(*) Primera mitad del prólogo a los Tomos IV y V, correspondientes a *Cuentos* de las **Obras inéditas y desconocidas**, publicadas por Editorial Arca, con dirección y plan general de Angel Rama, Montevideo, 1968.

recomendación del modelo literario "ruso" un trazado lineal que llevaría a Quiroga de **Los arrecifes de coral** a **Los desterrados** por una progresión unívoca y fatal.

Quiroga es un buen ejemplo de la recuperación de viejas obsesiones, en los momentos más insólitos de su carrera. Bastaría establecer un cotejo entre **Cuentos de amor de locura y de muerte** (1917), y su volumen de despedida, **Más allá** (1935), para encontrar de inmediato afinidades y familias temáticas o espirituales que entrelazan ambos volúmenes a una distancia de casi veinte años. Pero además, aunque la composición de **Más allá** fue particularmente errátil, correspondiendo a la esporádica producción de un período de débil continuidad narrativa, en los once cuentos del volumen se pueden repasar casi todas sus preocupaciones intelectuales o morales así como la gama, no muy amplia, de sus recursos literarios.

Respecto a estos últimos, la atracción que los temas realistas de ambiente misionero ha ejercido sobre los lectores ha velado la consideración de esos recursos que, siendo exiguos, son también abusivamente recurrentes a lo largo de su producción buscando más el perfeccionamiento que la pluralidad. Ya Zum Felde razonó que "es en sus relatos misioneros donde su originalidad y su maestría han culminado". La afirmación, aceptada pasivamente, ha provocado la desvalorización injustificada de otras esferas temáticas donde quizás Quiroga tenía más que decir y no se atrevió —por ejemplo los cuentos del amor turbio— y la desatención para los sistemas de elaboración artística donde él, sobre todo, se redujo a nacionalizar un modelo del XIX siguiendo la orientación, aún más que la lección, de Poe.

La pluralidad creadora de Horacio Quiroga desde 1904 concluirá desembocando en tres libros que se suceden en un corto período. Cada uno de ellos agrupa indiscriminadamente temas y estilos obedeciendo tanto a la concepción del libro de cuentos que Quiroga heredó del naturalismo decimonónico en el sentido de ofrecer al lector una variedad de opciones, como al confeso deseo del autor de manifestar lo múltiple y hasta lo discordante de sus caminos en ese tiempo que fue el de mayor producción de su vida. Esos tres volúmenes son: **Cuentos de amor de locura y de muerte** (1917), **El salvaje** (1920) y **Anaconda** (1921), donde recoge materiales publicados en revistas a partir del año 1906. En este año, efectivamente, publicó en revistas ocho cuentos, de los cuales tres se repartirán equitativamente entre los tres volúmenes mencionados, sistema distributivo que con distintas cuotas se aplicará a la producción de los años subsiguientes hasta uno o dos antes de la aparición del correspondiente libro. Conocemos, por Manuel Gálvez, su editor, cómo

procedió Quiroga a armar los **Cuentos de amor de locura y de muerte**, eligiendo dentro de un centenar de hojas recortadas de las revistas donde había ido publicando sus cuentos a lo largo de esa década bien medida que lleva de 1906 a 1917. Un material tan nutrido le hubiera permitido, fácilmente, agrupaciones unitarias: haberlas desechado delata lo voluntario de su comportamiento, tal como se lo volvió a ver en el armado de **El salvaje** y **Anaconda**. En la segunda edición de este libro, que también fue buscando dimensiones más reducidas, anota el editor que "el autor ha suprimido algunos cuentos para darle mayor unidad al volumen", afirmación bastante indemostrable tratándose de un volumen donde conviven *Gloria tropical, Los fabricantes de carbón* y *Miss Dorothy Phillips, mi esposa.*

Pero si la evolución de líneas simultáneas fue la norma de los quince años —aproximadamente— posteriores a **El crimen del otro**, no es contradictorio reconocer a la vez un cambio de Horacio Quiroga, aunque fundamentalmente en su comportamiento intelectual. A partir de *Europa y América*, su primera colaboración para "Caras y Caretas", Quiroga deja de ser el aficionado de talento que proporcionaba contribuciones literarias a las revistas especializadas aspirando a componer pronto con ellas sus libros, e ingresa al mercado desde una publicación de alta tirada para la época y, por lo mismo, de consumo popular amplio. Esto acarrea más de un cambio en el joven escritor.

Podría pensarse que un hombre formado en la estética modernista —airada oposición al filisteísmo burgués y acomodación al cenáculo minoritario e innovador— debería recelar de un órgano que combinaba actualidades con literatura, ilustraciones gráficas mundanas con poesía. Sin embargo todo indica que se adaptó rápidamente a sus exigencias y procedió a ajustar a ellas, progresiva y sutilmente, su visión del mundo y su poética. Conocía por sus fugaces incursiones en *Rojo y Blanco* y en *El Gladiador* la violenta promoción de obra y escritor de estos vehículos periodísticos, pero en sus colaboraciones para ambas revistas siguió siendo el "decadente" del antiguo Consistorio tratando de difundir su arte.

Otra es la actitud que revela *Europa y América*, que corroboran confesiones de su epistolario de la época y prueban cuentos y artículos posteriores. El problema que se le plantea es el del pacto con la sociedad filistea a la cual ha agredido, lo que obviamente pretexta un complicado proceso de acomodación; un intento de resguardar su original cosmovisión; de imponerla; de aceptar formas y esquemas que le son requeridos; de encontrar algún equilibrio de las partes en pugna; de insertarse por último en el torrente ortodoxo que mueve a la sociedad y

a la vez, siempre, como una púdica "demi vierge", salvar su arisca independencia. En la pluralidad de caminos de estos años posteriores a **El crimen del otro** puede seguirse su zigzagueante inserción en la nueva sociedad que en el Río de la Plata se iba forjando bajo el impacto inmigratorio y por el desarrollo —reflejo— de la potencialidad económica. Pero antes de anotarlo conviene subrayar la originalidad de esta actitud intelectual que lo asocia claramente a Leopoldo Lugones y lo aleja de los escritores modernistas de su generación: en tanto él deriva a ese camino, Julio Herrera y Reissig se empecina tercamente en la cada vez más intensa elusión de todo compromiso con la sociedad, exacerbando la cualidad exótica y hermética de su poesía o escribiendo el epílogo de **La política de fusión** de su amigo Oneto y Viana.

Mientras los poetas modernistas de su tiempo, y aun su muy amigo y d'annunziano Fernández Saldaña, siguen en la tesitura *opositora*, él se ha encaminado por el camino *reformista*.

Con todo, por un tiempo, puede percibirse una posición ambivalente. Distingue entre sus colaboraciones para "Caras y Caretas" y los que llama "cuentos para libros", aunque todos aparecen en publicaciones periódicas: algunos se los figura bajo las especies de "pane lucrando" y otros cumplen con la religión del arte, como en el tiempo se estilaba decir. Aún establece un tercer sector, que ni siquiera ingresa a la revista, sino que se desarrolla al margen de ese destino: son las narraciones de más aliento, aquellas en que secretamente más confiaba en ese tiempo, donde ponía más de sí, es decir, del Quiroga íntimo, de esa zona reservada de su afectividad anormal de la que surgiría tanto su excelente novela **Historia de un amor turbio** como la nouvelle que la completa en la edición de 1908, **Los perseguidos**.

Esto delata la dificultad inicial de aceptar de plano las imposiciones del mercado literario que rige la sociedad de la época a través de sus voceros publicitarios. La primera solución es la compartimentación: un Horacio Quiroga transa, otro Horacio Quiroga persiste en el escritor puro.

La distinción de esferas aisladas no podía durar mucho. La ausencia de editores que reclamaran libros o novelas y, contrapuesta, la demanda creciente de revistas y diarios, inclinaron hacia un lado toda su producción. En primer término de ahí nace la omnímoda dedicación al cuento puesto que ese Quiroga que reconoce "vivo exclusivamente de la pluma", sólo recibe pedidos de cuentos y artículos periodísticos breves. En segundo término este género dominante es nuevamente condicionado por las rígidas imposiciones de Luis Pardo, de "Caras y

Caretas", reclamando cuentos que ocupen no más de una página (incluyendo la respectiva ilustración). Este condicionamiento general implica otros varios internos a la elaboración literaria: la obligación de la brevedad, por lo mismo el sistema de concentrarse en una sola situación suficientemente explícita y significativa, con una introducción informativa, con una selección de todos los ingredientes al servicio exclusivo de la situación y, por último, con un remate que recoja y descargue la intensidad hacia la que tiende el relato.

El ingreso al mercado literario imponía, aun antes que estas exigencias de composición, las referidas a los temas y a la escritura. Si el realismo se presenta como un trance nuevo en la obra de Quiroga en el cual ve la influencia de sus experiencias vitales, también sin él sería impensable su incorporación a las revistas de alta tirada.

La revalorización de la anécdota, reconociéndola como el centro definidor del cuento; la superior consideración de la línea argumental a la cual se pide establezca el dibujo del relato con una nitidez que facilite la captación inmediata por todo público, responde parcialmente a los rasgos de la demanda que satisfacían los diarios masivos de la época. Para lograrlo Quiroga apela al "fait divers" o sea a la mera anécdota realista, al *sucedido*, aun aquel que sólo incita la curiosidad realista sin otra connotación de trasfondo, misterio, raíz significante. Esta línea nueva la impone, ante todo, el "pane lucrando" de su trabajo; en sus comienzos es bastante torpe y primaria lo que explica que de sus exponentes cuentísticos fuera donde Quiroga expurgara más al seleccionar los materiales para sus libros. Se lo puede observar en cuentos como: *Europa y América, Un chantaje, La madre de Costa, Para estudiar el asunto, Cuentos para estudiantes, Las siete palabras, Los corderos helados, En alcohol* de los recogidos en estos dos volúmenes.

La ejercitación de esta nueva línea creativa conduce a transformaciones de la estética quiroguiana, las que él razona con lucidez y arrojo. En el artículo *La novela y el público* (1906) reivindica la trama como valor superior y legítimo instrumento de captación del público: "Nada importaría en verdad lo de adentro, con tal que el argumento fuera interesante. Cualquier novela tendría éxito —fueran sus caracteres los más difíciles— si se desarrolla en un argumento agarrador. Quiero creer que el público no comprende a Sudermann en lo que vale como ancho talento humano, y que aun pensaría que le saben ridículos sus hombres grandes, buenos y sin malicia, sin nuestra pequeña malicia sudamericana sobre todo. Sin embargo, gracias a la condición apuntada, nadie se lee como él". Quiroga ha comenzado a aceptar el veredicto del "Soberano", a diferencia de los modernistas, y para ello debe buscarle justificación

intelectual teórica.

Pero al revalorizar el argumento en sus implícitos rasgos —sucesión interesante de hechos, galería atractiva de personajes—, se ve forzado a otra deserción de la trinchera estética decadentista, ahora en el campo del lenguaje: renuncia a la prosa poética del modelo cuentístico francés —Moreas— que había hecho suyo el modernismo hispano-americano y cultivado. Quiroga en **Los arrecifes de coral**. Tal cambio fue enfocado teóricamente por él a través de una tesis que oponía vida a literatura, siendo la primera el registro concreto, simple y atento de los hechos, y la segunda el palabrerío poético que intenta suplantar la realidad para constituirse en un sistema autónomo y autosuficiente. A esa tesis corresponden sus críticas a D'Annunzio. Se la encuentra narrativamente ejemplificada en su texto *Cuatro literatos* (1909) donde a la atención por lo concreto se opone el discurso poético vacuo que no alcanza ya a sustituir lo rico y original de la experiencia viva. Claro está que Quiroga no comprende que la literatura *no es* la vida, sino que siempre *es* la literatura, ni percibe que está suplantando una retórica por otra, con la ventaja para esta última de ser más novedosa y de radio mayor, y la desventaja para la primera de haber caído en el estereotipo y el arcaísmo.

Todo este proceso Quiroga lo verá y razonará a través de un efusivo vitalismo que responde a las filosofías de la hora, pero en el campo restricto de las operaciones literarias consiste en el empleo de una prosa llana y enunciativa en sustitución de una prosa poética, o sea la aceptación disimulada del lenguaje común en el cual se reencuentra con su lector reemplazando el lenguaje del cenáculo culto. Curiosamente esta solución confirma las tesis de Poe de tal modo que cuando Quiroga parecería desprenderse de su magisterio, tan omnipresente en sus primeros años, lo que en realidad hace es corregir su erróneo sistema de adaptación del modelo norteamericano para reemplazarlo por una adecuación rígida y más coherente a sus principios esenciales.

Lo que Quiroga llamará "sinceridad", "vida", y reclamará como objetivo de la literatura, es lo que Poe llamó "verdad" y consideró el objetivo específico de la narrativa, en oposición al concepto de "belleza" que estimó consustancial al poema. En su primera época Quiroga mezcló ambos andariveles, reescribiendo cuentos poeianos en prosa poética y, en general, entretejiendo la poesía y la cuentística en un mismo telar creativo. Poe, que estuvo muy pronto en relación directa con el mercado a través de las revistas, se vio compelido a establecer un sistema específico para el cuento, en todos los órdenes: temas, formas, objetivos, lenguaje, etc. En una de sus inteligentes notas Baudelaire explica las tesis del maestro norteamericano y es probable que Quiroga haya conocido su texto: "Hay un rasgo que determina la superioridad del cuento, incluso sobre el poema. El ritmo es necesario al desarrollo de la idea de belleza que es el más alto y noble objetivo del poema. Pero los artificios del ritmo configuran un insuperable obstáculo a ese desarrollo minucioso de pensamientos y expresiones que tiene por fin la *verdad*. Pues la verdad puede a menudo ser el objetivo del cuento y el razonamiento el mejor instrumento para la construcción de un perfecto cuento. Por eso ese género de composición, que no alcanza la gran elevación de la poesía pura, puede en cambio proporcionar productos más variados y más fácilmente apreciados por el común de los lectores. Además el autor de cuentos tiene a su disposición una cantidad de tonos, matices del lenguaje, el tono razonador, el sarcástico, el humorístico, que repugnan a la poesía y son como disonancias, ultrajes a la idea de belleza pura. Por eso mismo el autor que en un cuento persigue un simple objetivo bello trabaja en contra suyo dado que se priva del instrumento más útil, el ritmo. Se que en todas las literaturas se han cumplido esfuerzos, a menudo felices, para crear cuentos puramente poéticos; el mismo Poe los ha hecho y muy bellos. Pero son luchas e intentos que sólo sirven para demostrar la fuerza de los verdaderos medios adaptados a sus objetivos correspondientes".

Como Poe, Quiroga pacta con el público, pero eso no quiere decir que se someta, sino que ha establecido una frontera de contacto. A través de ella transitan bajo nuevas formas las viejas obsesiones, ya fijadas en **Los arrecifes** y en **El crimen del otro**. Son las manifestaciones de la subjetividad, ese torbellino fuertemente anclado en los instintos ingobernables que forma el meollo irreductible de la personalidad quiroguiana y que traducido primeramente de un modo imaginativo y a la vez confesional, irá buscando las situaciones más compartibles y creíbles en sus cuentos posteriores. Dos grandes territorios, a veces encimados, son los que evidencian la subjetividad del escritor: por un lado *los sueños de la razón*; por el otro *las ensoñaciones del amor turbio*.

Los encontramos en cualesquiera de sus libros, en cuota más alta al comienzo pero presentes hasta en los finales de la vida. Dentro del material de sus cuentos no recogidos en volúmenes, pertenecen a los sueños de la razón textos como *El gerente, El mono ahorcado, La ausencia de Mercedes, Lógica al revés, El perro rabioso*, etc., y a las ensoñaciones del amor turbio cuentos como *Una historia inmoral, Un novio difícil, Las voces queridas que se han callado, Junto a la madre muerta, O uno u otro*, etc. En 1908 publica en un solo volumen dos relatos excelentes que tipifican ambos territorios: **Historia de un amor**

turbio y **Los perseguidos**. Si afirmamos que en ellos y en el universo que los genera estaban las posibilidades más originales, temáticas y por ende formales, de la creación quiroguiana, estaremos tan lejos de la crítica recibida que será forzoso fundamentar, aunque brevemente, tal concepción.

Un escritor en la literatura que nos viene desde el romanticismo decimonónico es una mirada distinta sobre la realidad que parte de una irreductible individualidad a la que se respeta y endiosa: al tiempo que descubre un funcionamiento peculiar del mundo genera los sistemas de una escritura que le son afines, en los cuales ese mundo también distinto es corroborado y por ende sustituido. Lo peculiar de Quiroga parece ser el descubrimiento de lo múltiple en vez de lo uno, pero no a la manera proustiana, mediante su derivación en el tiempo, aunque lo intentó en *Una estación de amor*, sino por su convivencia en el espacio y en la compartimentación y disgregación del yo. Dentro de los diversos buceos sobre la naturaleza del yo que intentaron los decadentistas y a su imagen los modernistas, Quiroga se detuvo en la parte de los mecanismos de la razón, observando la pluralidad de planos o el juego de espejos alucinantes que ellos establecían disgregando así la aceptada unidad del yo, remitiendo por lo tanto la personalidad a un movimiento oscilante donde se afirmaba, se negaba, se recuperaba, se transformaba. Los casos patológicos sirvieron de campos de experimentación para evidenciar el funcionamiento de lo múltiple en la conciencia. El punto de partida fue Poe, pero es posible seguir en su literatura la manera como Quiroga adapta confusamente el tema y va progresivamente encontrándole una fórmula propia, tanto en la explanación argumental como en los medios de composición literaria, si se establece la vinculación progresiva de tres textos que prolongan una misma preocupación. Son *El tonel de amontillado* de **Los arrecifes de coral**, *El crimen del otro* del volumen del mismo título, y **Los perseguidos**: se trata de una confesa adaptación de Poe que al ir repitiéndose a lo largo de los años va conquistando autonomía y especificidad quiroguiana.

Ruben Cotelo

EL MAS ALLA (*)

No escribió bajo el imperio de esa emoción. La dejó morir y la evocó luego en sus mejores cuentos, durante su prolongado período en Buenos Aires. Retornó a Misiones en 1932, con la finalidad de radicarse definitivamente en San Ignacio. La casa quinta de Vicente López era un ridículo sustituto de la selva, y Quiroga se sentía otra vez agobiado por la vida civilizada; pensaba quizás que las fuentes de su formación se estaban secando. El retorno, que se inició felizmente, pronto se convirtió en rechinar de dientes. Su mujer, a la que llevaba casi treinta años, no pudo adaptarse a esa vida ruda, solitaria y primitiva, y varias veces se alejó a Buenos Aires con la hijita. Como dijo el propio Quiroga, María Elena descubrió en Misiones la araña que no había visto en Buenos Aires.

Quiroga se ve a sí mismo como Brand, el personaje de Ibsen, duro, intransigente, jamás dispuesto al compromiso, y cuya divisa "todo o nada" lo lleva a la soledad total. Al páramo afectivo, se agregó en esos años la angustia económica. Quiroga fue destituído de su cargo por el gobierno de Terra en 1933, y a partir de entonces debió recurrir a la ayuda de los amigos, tanto para sobrevivir penosamente como para que lo ayudaran en las gestiones para obtener la jubilación. El mercado literario se le cierra, ya no hay interés en sus cuentos; y los pocos que logra publicar son mal pagados. "¡Qué perra cosa tornar con letanía económica, después de 18 años de tranquilidad que uno creía definitiva! —escribe en octubre en 1935 a Asdrúbal Delgado—. Escribo siempre que puedo, con náuseas al comenzar, y satisfacción al concluir". Literariamente se sentía agotado y con su obra concluida. En 1935 publicó su último volumen de cuentos, **Más allá**, en el que retorna el veterano fabricante de terror.

(*) Ultimo subtítulo de **Horacio Quiroga, vida y obra**, "Capítulo Oriental", Nº 17, Centro Editor de América Latina, Montevideo, 1968.

Por fin, la enfermedad, la certidumbre de la muerte cercana. "Hablemos ahora de la muerte —le propuso a Martínez Estrada en abril de 1936—. Yo fui o me sentía creador en mi juventud y madurez, al punto de temer exclusivamente a la muerte, si prematura. Quería hacer mi obra. Los afectos de familia no fiaban ni la cuarta parte de aquella ansia. Sabía y se que para el porvenir de una mujer o una criatura, la existencia del marido o padre no es indispensable. No hay quien no salga del paso, si su destino es ése. El único que no sale del paso es el creador, cuando la muerte lo siega verde. Cuando consideré que había cumplido mi obra —es decir, que había dado yo de mí todo lo más fuerte—, comencé a ver la muerte de otro modo. Algunos dolores, ingratitudes, desengaños, acentuaron esa visión y hoy no temo a la muerte, amigo, porque ella significa **descanso**. That is the question. Esperanza de olvidar dolores, aplacar ingratitudes, purificarse de engaños. Borrar las heces de la vida ya demasiado vivida, infantilizarse de nuevo; más todavía: retornar al no ser primitivo, antes de la gestación y de toda existencia: todo esto es lo que nos ofrece la muerte con su descanso sin pesadillas".

La aceptación de la muerte no quiere decir que ella deba ser pasivamente soportada. La muerte es —y no sólo para Quiroga— el cumplimiento de un destino largamente madurado; y debe ser asumida de una manera activa, igual que la vida, el trabajo, la creación. La muerte no es un mero desenlace, como en un cuento, sino una realización; no sobreviene ni acontece: es un acto secreto, premiosamente convocado. Quiroga muere cuando ha decidido morir, porque intuye (obra conclusa, enfermedad incurable, fracaso como padre y esposo) que ese postrer acto de decisión tiene que iluminar toda su vida y su obra, colorearla, darle sentido, otorgar seriedad trágica a lo que hasta ese momento otros podían no interpretar en términos serios. Hombre de equipaje filosófico rudimentario, pudo decir en abril de 1936 la trivialidad de que la muerte es descanso; pero en su obra hay huellas de que su conciencia maduró la certeza de que la muerte no concluye ni limita la existencia: la ciñe.

Todas las muertes nos conciernen, pero sólo asistimos a ellas, dice Heidegger. Quiroga asistió a demasiadas muertes en las que de alguna manera muy estrecha estuvo involucrado. Muchos, también, asisten a su propia muerte, imaginándola. El escritor tiene el privilegio, además de representársela, de crear con ella. Hay, por lo menos, cuatro cuentos de Quiroga en los que, por lo que sabemos de su vida, estamos autorizados a pensar que imaginó su propia muerte. En *A la deriva*, acostado en un bote, picado por una víbora venenosa; en *La insolación*, víctima del reverberante sol misionero; en *El desierto*, enfermo en su dormitorio, mientras piensa que sus dos hijos pequeños, huérfanos,

han de quedar desamparados en la selva; en *El hombre muerto*, atravesado por su propio machete al cruzar un alambrado, mientras oye o cree oír la voz de su hijo, que lo llama.

Otras muertes en sus cuentos, son meramente patéticas y espeluznantes, o consecuencia de injusticias sociales (*Una bofetada*) o del juego de leyes naturales. Pero la meditatio mortis de su carta a Martínez Estrada debe ser interpretada, porque Quiroga no era un filósofo, a la luz de los cuatro cuentos mencionados antes. En ellos se percibe, implícitamente, algo más que una lamentación por la desdicha existencial y una queja por la miseria humana; de la atmósfera de los cuatro se desprende un desgarramiento que el lector también siente, tocado por la compasión y el temor.

Hay, por último, formas parciales o premonitorias de la muerte: la soledad, el destierro. Abundan en su obra. No se ha prestado, quizá, debida atención a la última página de **Pasado amor**, que recoge el tema simbólico de la barca de la muerte:

"Desde la borda del vapor, que sin pitar y bajo la lluvia cerrada parecía huir también para siempre de Misiones, Morán dirigió los ojos por sobre el monte brumoso hacia el pueblo de la yerba mate, con su fiebre de ganancia que llenaba todo el país, y que para él no encerraba sino dos amores bajo los cuales, como a la sombra del capote que lo velaba, yacía muerto él. Y no sólo él...

"Deseó, ofreció, confió su vida trunca a una felicidad redentora: La religión, más fuerte que un grande y puro amor, se lo había negado.

"Cerró los ojos, rehuyó, negó esa misma vida suya a otra felicidad: La tumba, fiel y fatal como la religión, se la entregaba muerta.

"Cruzando más los brazos sobre la borda, Morán contempló hasta perderse de vista el país que abandonaba.

"Él había invocado cien veces al Destino, como a una invencible Divinidad. Podía quedar en adelante tranquilo: La fatalidad del suyo quedaba cumplida allí".

¿Cómo no ver en Morán al propio Quiroga, si la novela es inocultablemente autobiográfica? ¿Cómo no comprender que Quiroga defendiera con cariño esa frustración literaria que era tan suya? Muchas pruebas había soportado a pie firme este hombre, a quien no se le conocen cobardías ni retrocesos. En el naufragio final, él, que fue tan duro e intransigente con los demás, él que se contemplaba a sí mismo como el Brand de Ibsen, estaba obligado a salir al encuentro de la muerte, callado y con dignidad, igual que sus personajes. La noche

del 18 de febrero de 1937, internado en el Hospital de Clínicas de Buenos Aires, tomó cianuro y se acodó en la borda, a contemplar el país que abandonaba.

Leonardo Garet

EL SISTEMA PLANETARIO DE HORACIO QUIROGA (*)

La maravilla y el magnetismo de nuestro mundo provienen del hecho que cada ser y objeto guarda detrás de su color y forma, los secretos del aliento y las combinaciones que lo originaron. Sumando apariencias y sumando causas, aparece como resultado el mundo visible y el invisible. Así también cada astro se comunica hasta con sus más lejanos congéneres. Pitágoras llegó a escuchar la música con que lo hacían.

La creación estética tiene como piedra de toque su posibilidad de autonomía con respecto a su creador, bien lo sabía Homero desde que se ocultó. El creador es el dador de vida de su mundo, pero la grandeza de sus criaturas existe en tanto puedan llegar a ser libres.

El creador ambicioso, como Quiroga, crea un mundo y concretamente, un sistema planetario completo, donde las obras de todos los géneros literarios, se agrupan en esferas, con su autonomía, leyes propias, fuerzas de gravedad, zonas de distinta latitud. Cada esfera es un planeta y cada planeta se forma de cuentos, poemas, novelas, que coinciden en la misma órbita.

La autonomía del Sistema Planetario de Horacio Quiroga surge de la coherencia de su mundo, donde también se cumple, como dijo el alquimista: lo que está arriba está abajo. Lo que está en un cuento es la filosofía que mueve la esfera a que pertenece y, más lejanamente, la concepción de todo el sistema planetario. Bien lo sabe el lector, que no termina de acercarse a la maravilla y el magnetismo de cada cuento.

(*) Parte inicial del prólogo **Selección de homenaje**, antología editada por Intendencia Municipal de Salto, Salto, 1987.

ESFERA DE LA SELVA

El camino del mito

Kipling camina con un farol. Quiroga lo sigue tomando nota sobre el sentimiento de la selva construído en la ciudad. De pronto el uruguayo se da cuenta que su concepción del mundo no queda expresada por la técnica del escritor inglés. Que siguiéndolo sólo puede trasmitir una caricatura de lo que piensa. Y se decide. Lo deja a Kipling que se aleje. Que se aleje la ciudad y él queda solo. Toma el paisaje conocido, lo ilumina con la luz de su deseo y lo transforma en **Cuentos de la selva para niños**. Al mundo mítico se debe entrar como es debido, por eso el primer cuento del volumen comienza abriendo las puertas con la expresión, «Había una vez...», se está en el mundo arquetípico, donde reinan los valores puros y los seres sencillos, en quienes no cabe otra alternativa que circunstancias de vida y felicidad, o desdicha y muerte. En este mundo, que es el mismo que permitió a Alicia conocer el *País de las Maravillas*, la justicia se plantea como un equilibrio de amor entre los seres.

La tortuga gigante, el primer cuento, tiene el esquema de estructura que se repetirá en el conjunto:

un hombre hace un favor (el Bien) —y recibe otro favor a cambio.
Así, en *La tortuga gigante*:

un hombre salva a la tortuga
la tortuga salva al hombre
en *La gama ciega*:
El oso salvó al hombre
el hombre salva a la gama
en *El paso del Yabebirí*:
El hombre salva a los peces
las rayas salvan al hombre
con signo distinto, pero con el mismo esquema, en *El loro pelado*:
El loro es traicionado por el tigre
el loro y el hombre traicionan al tigre
en *Historia de dos cachorros de coatí y de dos cachorros de hombre*:
el hombre no mata al coatí

el coatí no le da tristeza al niño
en *La guerra de los yacarés*:
El hombre lleva la muerte a la selva
los yacarés matan al hombre.

La fábula poética *Las medias de los flamencos*, se resuelve con el mismo esquema:

las víboras pican a los flamencos
porque éstos llevaban medias de víboras
y en *La abeja haragana*:
la abeja no trabaja (trabajar aparece como el Bien)
es expulsada por tanto de la colmena.

Todos y cada uno de los cuentos proponen un más alto ideal de convivencia entre los animales y el hombre. *La gama ciega* es un canto a la solidaridad en esa imagen final del cazador esperando a la gamita para agasajarla; lo mismo que *La historia de dos cachorros de coatí y de dos cachorros de hombre*, poniendo por encima del dolor personal la felicidad del otro. En *La tortuga gigante* y en *El paso del Yabebirí*, la felicidad depende de la bondad (y en el primer caso además, de la salud), estableciéndose un verdadero programa de vida. Se proclama la convivencia pacífica en *La guerra de los yacarés*; la simpatía por el más débil en *El loro pelado*; y la felicidad del trabajo en *La abeja haragana*, donde se postula como despedida del conjunto de cuentos: «Trabajen, compañeras, pensando que el fin a que tienden nuestros esfuerzos —la felicidad de todos— es muy superior a la fatiga de cada uno. A estos los hombres llaman ideal, y tienen razón. No hay otra filosofía en la vida de un hombre y de una abeja».

No recogido por Quiroga en libro, se encuentra un importante número de cuentos para niños, que fue apareciendo en *Billiken*, *Caras y Caretas*, así como en versiones resumidas en **Suelo natal**. Angel Rama escogió algunos y les dio vida de libro con el título que tenía la sección de las revistas, **Cuentos para mis hijos**. En el final del prólogo, Angel Rama dice algunas de las más hondas observaciones sobre Horacio Quiroga: «De los muchos enigmas de la vida de Quiroga, uno de los más insondables es el de su intensísimo amor por los hijos y su deliberado propósito de hacer con ellos hombres nuevos, seres integrados a la naturaleza, parte de ella, como plantas o animales, y a la vez capaces de coraje, de tesón, de ternura, de entendimiento de ese concierto que une todo el reino natural, por ásperas y terribles que sean a veces las pautas de su extraña y envolvente música». (Ed. Arca, Montevideo, 1987).

En este conjunto prologado por Rama, *El hombre sitiado por los tigres* repite el clima de **Cuentos de la selva**; hay relatos, *De caza*, *El cuendú*, *La serpiente de cascabel*; o meditaciones, como *El aguatí y el ciervo*; o una versión abreviada del cuento que titula uno de sus libros, *Anaconda*; o un cuento engarzado en la tradición oriental, *El diablito colorado*; y dos cuentos, *El tigre* y *El diablo con un solo cuerno*.

Con respecto a *El diablito colorado* se puede decir que alterna la ternura del mundo inmediato de los niños, con la poesía y la fantasía propia de las leyendas de hadas. Es el único cuento de hadas del gran contador de cuentos. Y en él, la **Esfera de la poesía** se superpuso al mundo narrativo.

Quiroga sabía que el camino del mito era un callejón sin salida para él. Concibió aún para adultos moralidades tales como *Anaconda*, *El regreso de Anaconda*, *La señorita Leona*, *Juan Darién*. Es en este último que resume su posición ante la maldad de los hombres. Intolerante e incomprensivo, el hombre se enardece como en tiempos inquisitoriales. El animal debe sufrir porque esa es la resultante del contacto del reino de la naturaleza con el de la ciudad.

Cara a cara con la selva

Existió una identificación de Quiroga con el personaje, el accidente y el paisaje propios de la selva, debido no a ocasionales coincidencias o reconocimientos, sino a encastre perfecto de una filosofía con un paisaje vital. La autenticidad de la selva y el convencionalismo ciudadano, es otra formulación de la pureza de la naturaleza y la corrupción del hombre. Lejanos los propósitos y los ideales que el hombre ha forjado a lo largo de su historia, y lejanos, asimismo, los logros y las formas de que se viste y sirve, el destino del hombre se parece más a una burla que a una meta. Engañosas las explicaciones y las teorías, al pensador lo espera la desesperación o el nihilismo. Pero el siglo XX es pródigo en respuestas a esta falta de respuestas. Kafka, Camus, Sartre, la Generación Perdida.

Quiroga refugia su idealismo en la selva. Allí son más notorios los hombres que caen, haciéndolo irremediablemente, sin estructuras o frenos sociales que atemperen o disimulen la tragedia. Allí el hombre muere sin intermediarios en su lucha. En soledad. La muerte se produce en la selva en toda su desolada grandeza, conformando cuadros épicos, como en *Los mensú*, *La insolación*, *Los desterrados*, donde los papeles

protagónicos y de coro, se suman y potencian mutuamente.

Es necesario especificar el significado de la naturaleza, la selva y el monte para Quiroga, porque en esta línea se encuentra su ubicación valorativa dentro de la literatura latinoamericana. Tomemos unos ejemplos cimeros.

En *La insolación*, la naturaleza se extrema hasta límites en que hace saltar de su seno, la **Esfera de más allá**, donde en este caso, está la explicación por vía del mito. En este cuento la historia de los hechos comprobables transcurre inobjetablemente pero, como al trasluz, el lector tiene la otra historia, la que está en una creencia lugareña del Chaco, que puede aproximarse a la superstición. El irrepetible hallazgo narrativo radica en la sabiduría con que se alternan las dos historias. Este es el cuento gozne entre las dos formas de ver la naturaleza: la del mito y la de la selva cara a cara. Y también el que muestra la relación entre dos esferas, «la de la selva» y «la del más allá». Esto último porque atendiendo a su vinculación íntima, explica cómo pueden vincularse y existir ambas, en el mismo tiempo y lugar, cuando se mira con ojos puros, con los ojos del investigador o del indígena, con ojos no contaminados de prejuicios analíticos. Es por estos caminos que Quiroga descubrió, sin saberlo, la realidad mágica, el realismo mágico, o la óptica que sería definitoria y propia de los americanos. En estos entresijos de la narración debe buscarse su indudable paternidad de la actual narrativa de García Márquez, Carpentier y Rulfo. Quiroga fue el primero en América en descubrir que mirando en profundidad, la realidad es mágica, y «sólo lo maravilloso tiene probabilidades de ser verdadero».

Relacionando logros definitivos del cuento y la novela, puede decirse que **Cien años de soledad** empezó a escribirse a partir de *La insolación*; o que la ascensión de Remedios, la bella, se inició en el espectro blanco y volátil de Mr. Jones. Veinte años después de *La insolación*, Quiroga escribe *El hijo*, cuento nacido de la misma encarnadura compleja de lo real, que permite decir entonces, que Remedios comenzó a elevarse junto a la figura alucinada del hijo que retorna.

En *La insolación* el sol es presencia desencadenante, en *El hijo*, protagonista que enmarca y explica la alucinación del padre. También de este tipo es la alucinación de *Los inmigrantes*, donde la causa se reduce al estado febril. Naturaleza en toda su potencia, o enfermedad en estos dos últimos ejemplos, hacen saltar otra realidad a partir de la cotidiana. Pero esta otra realidad está de algún modo contenida en la mente del individuo, que compensa con ella su situación, llamándose el bienestar de Paulino, en *A la deriva*, el hijo que retorna sonriente, en *El*

hijo, y la mujer y el niño en la tierra abandonada, de *Los inmigrantes*.

Adelantando en el planteo de la **Esfera de la selva**, *Los mensú*, con la selva de Cayé y Podeley, con el barco Sílex remontando el río con un puerto en las bailantas y otro en los obrajes, es la selva que rodea a Macondo. Un habitante de esa selva no sería intruso en Macondo, y viceversa. Hay un clima, una exasperación y una verdad humana que las une. Cayé y Podeley son de la raza que soporta cien años de soledad. A lo sumo habría que agregarle al encuentro de los mensú con las «muchachas alegres de carácter y de profesión», un acercamiento a la intimidad, un regodeo en el sexo, para que se pueda tener un capítulo de novela del colombiano.

Vengamos a los elementos naturales. La fuerza contra el hombre se ejerce desde el sol y sólo desde él en *La insolación* —el personaje cruza el pajonal sin ninguna alternativa que distraiga la atención—; en *Los mensú* se desatan la enfermedad propia de la región, el río y la lluvia, para conformar la otra cara de la misma realidad. O sol que raja la tierra o lluvia de días interminables. Los elementos se alían contra el hombre. Así como en *La insolación* se permitía un acceso mágico a la realidad, en *Los mensú* se plantea un abordaje social. Desde la sociología se explica la acción. Desde la oposición de explotados y explotadores, con seres brutales e instintivos, con un comportamiento que los hace familiares todavía a los personajes de **Doña Bárbara** y **La vorágine**. El hombre en *Los mensú* está prisionero de la explotación pero, más todavía, de su soledad para enfrentarla. Podeley se resuelve fugar no por convicción de sus derechos, sino sólo por venganza a la deshumanización del encargado. Y lo hace en el momento menos indicado para él: cuando está dominado por la fiebre. También para destacar su soledad social son otros peones los que lo persiguen.

Paralelamente se hace necesario destacar la manera notable con que la ficción acompaña el paso de la realidad. En otro cuento magistral de años posteriores, en *Los desterrados*, aparecerán las primeras huelgas en la zona. Y en el final del cuento, una visión alucinada enriquece y carga de símbolos la narración. Es cuando los personajes ven su tierra, en contraposición a Podeley que poseído por la fiebre, reacciona y amenaza a Caye, su compañero de fuga, porque «¡Vos me trajiste!». En *Los desterrados* hay también una larga lucha frente a frente con la naturaleza, pero lo fantástico de sus protagonistas, Joao Pedro y Tirafogo, estriba en la forma de vencer la limitación humana. En la primera etapa de sus vidas venciendo el dolor y los elementos naturales y en la última, desafiando los años. Cayé y Podeley no son del tiempo de los que esperaban a Boycott como a un personaje de Posadas. Son, en cambio, los adelantados ignorantes de sus derechos.

Acosta, el personaje de *Una bofetada* se toma venganza con calculada frialdad de Korner, el dueño del obraje. Luego de humillarlo y castigarlo lo entrega a la muerte en la figura de una jangada derivando hacia las cascadas. En última instancia la muerte es atribuida a la naturaleza. Y tampoco ocurre delante de los peones, porque la rebelión de Acosta es individual y en nada está destinada a cambiar la situación del obraje.

En **Las fieras cómplices** (1908), la explotación de los obrajes se ambienta en el Matto Grosso, pero es el mismo conocimiento y sensación de verdad de la selva misionera. Aquí también el hombre torturado, un recibidor de madera, deja su venganza en manos —mandíbulas y garras—, de una leona amaestrada. Y es la selva la que mata a su violador. Violador de las leyes naturales de la piedad, de la ley del amor. Pero es el paso intermedio de aquellos hombres de *Los mensú*, sin otro recurso que la huida, el principio de organización que aparece con *Los desterrados* y se desarrolla en *Los precursores*, donde la rebelión ya tiene vocero y lenguaje propio. En *Los mensú*, *Una bofetada*, *Los desterrados* y *Los precursores*, la ficción ha elegido momentos verdaderamente significativos que pueden acompañar los menores movimientos del tiempo real que se está presentando. Quiroga es tan fiel a la evolución de los sucesos como a la geografía en que los presenta. Y conste que prácticamente se puede dibujar un mapa de Misiones con los datos de sus cuentos.

La **Esfera de la selva** no es sin embargo simple o reductible a una interpretación sociológica. La explotación del hombre, como enfoque social de su situación, es coincidente del egoísmo y la ignorancia que lo hace destructor de la naturaleza. El hombre como ser impuro se contrapone al mundo natural. Por su deseo de posesión esclaviza, mata, degrada; degradándose, matándose y esclavizándose a sí mismo, hasta hacerse indigno de ser una criatura más del universo. El hombre es el extraño en la selva. Los animales son sus antagonistas. Pero la explicación no es sencilla para Quiroga, ni tampoco puede resolverse con fórmulas. Se resuelve, en todo caso, en el escenario del interior del individuo desde donde debe irradiar una llama de amor a todo lo creado. Pero esa es precisamente la llama que el hombre descuida. Lo dice en forma meridianamente clara en el estudio que hace de la pasión por la caza, del ímpetu de matar indiscriminadamente, que aparece en *El agutí y el ciervo* (en **Cuentos de mis hijos**): «Bruscamente me acordé de la interminable serie de dulces seres a quienes yo había quitado la vida»; y concluye: «Mientras lo retornaba (al ciervo) en brazos a casa, aprecié

por primera vez en toda su hondura lo que es apropiarse de una existencia. Y comprendí el valor de una vida ajena, cuando lloré su pérdida en el corazón».

Porque el hombre no siente un impulso de amor, explota, mata y degrada, transformándose en el único enemigo de la naturaleza. Pero es enemigo de la naturaleza porque lo es de sí mismo. El hombre es el gran abandonado. Tal es en toda su desnudez y sin ninguna pretensión proselitista el planteamiento de Quiroga. Ni siquiera proselitismo hacia el Existencialismo, que es la corriente de pensamiento con la que puede con mayor propiedad hermanársele. Quiroga resulta el hombre que va despojándose de todo, prejuicio, convencionalismo, norma, corrientes de influencia de todos los signos, hasta quedar en la situación de inaugurar la vida en el mundo.

Veamos ahora esa ausencia de compromiso con corriente cualquiera, en la independencia para la consideración sin esquematismos, de todos los planteos. En primer lugar, la geografía humana de su selva, indica igual amplitud para sopesar las causas del mal —o injusticia social— para el caso. No plantea el esquema de falsa oposición: americano bueno-europeo usurpador. Porque si bien el único nombre de dueño de obraje es europeo —Mister Dougald, en *A la deriva*—, y son europeos asimismo, el italiano que se olvidó que Joao Pedro «era un hombre como ele», y el desalmado Korner, de *Una bofetada*, existen colonos o trabajadores de chacra vistos con simpatía por el autor: Mr. Jones en *La insolación*, Cooper en *Yaguaí*, Mr. Hall en *Los pescadores de vigas*, Subercaseaux en *El desierto*, Duncan Dréver y Marcos Rienzi en *Los fabricantes de carbón*, para citar algunos nombres. También son heroicos los europeos de *En la noche*, y son los que rinden sus fuerzas y sus vidas al país en *Los inmigrantes* y *Los destiladores de naranjas*. Simplemente, como en el caso del tiempo, debe tratarse del mapa real de Misiones. No hay esquematismo posible. En el hombre anida el mal. Veamos otro enfoque.

En el antagonismo con la naturaleza puede existir ante casos similares, el minucioso relato de *La miel silvestre*, o la alusión y la sugerencia de *Un peón*. Y sin embargo en ambos, la miel, las hormigas, el golpe, son infinitamente más poderosos que el hombre, sea éste un contador que no sabe caminar en el monte como Benincasa, o un curtido y vital hombre de la zona, como Olivera. Y puede realizar un acto heroico el que lleva una vida antípoda del heroísmo, como la pareja de comerciantes de *En la noche*. Por supuesto que los personajes abrasilerados, reconocibles más por su idioma que por su nombre, figuran siempre en los estratos más bajos de la «sociedad de Misiones». Pero eso sigue

siendo estricta fidelidad a la realidad humana de la región. Lo importante es que la naturaleza cae por igual sobre inocentes y pecadores (en lo social), porque todos son pecadores, en lo moral.

Siguiendo con la exposición de la ausencia de esquematismo de los planteos que conforman la **Esfera de la selva**, veamos el tratamiento que recibe la mujer. Por supuesto que en el clima del obraje importa tanto como un objeto. Podeley obtiene un revólver entregando su-una-mujer. Pero no valoración u ocurrencia de Quiroga. Es la instaurada en ese mundo como en todo mundo de explotación. No se repite, por otra parte, la teatral caracterización de *Los mensú*, de mujeres con coloretes, peinetones y cigarros. El cuento *En la noche* muestra nada menos que en plano del esfuerzo físico la primacía de la mujer. Y además muestra a una esposa. No puede aparecer de otro modo la mujer en ese mundo. Como prostituta o como esposa sacrificada. Básicamente la selva es un mundo sin mujer. *Los fabricantes de carbón, El desierto, El hijo*, tienen en común que tratan de un padre viudo que cuida de su hijo o hija. Y son también por fidelidad a este enfoque, otros tantos logros cimeros del arte de contar.

A la otra esfera, la de la ciudad, le queda reservada la relación amorosa como tal, como búsqueda del individuo de plenitud. En la **Esfera de la selva** está absorbido en la lucha por la sobrevivencia. La dimensión del hombre aparece en relación con su resistencia a las fuerzas naturales: «Resistía el sol como un peón», Mr. Jones en *La insolación*; carpía mandioca al mediodía, Tirafogo en *Los desterrados*; hacía pozos bajo un sol de infierno, Olivera en *Un peón*. La decadencia, por lo tanto, se marca por la declinación en la misma escala valorativa.

Otro enfoque de la **Esfera de la selva**. Las razones por las que un hombre se va a la selva; un hombre no expulsado de la ciudad, con mediana cultura y hacienda (los otros casos se deben a razones de necesidad inmediata y previsible —como el caso de la huída o la miseria—), un hombre como se adivinan tantos en los cuentos de Quiroga, parece decirla Morán en **Pasado amor**:

«Morán no había conocido la naturaleza sino a los treinta años. Pero del mismo modo que se descubre una pasión artística ante un cuadro, Morán descubrió una vócación natural para vivir al aire libre, libre de trabas para los ojos, los pasos y la conciencia.

Rompió sin esfuerzo con su vida de ciudad y se instaló en Misiones a cultivar yerba, menos por esperanzas de lucro que por necesidad de acción. Había concretado sus ambiciones de riquezas en ganar lo necesario para ser libre, y nada más».

Repetimos: por necesidad de acción y para ser libre. Alcanza como programa de vida que explica la elección de la selva. En la ciudad ya no es posible la acción; ya no es posible la aventura en un sentido ambicioso del término. En la ciudad las normas rigen. Se va a la selva para ser libre, con total conciencia que es la única manera que *la vida* se reinicie con *nuestra vida*. Como única forma de hermanarse con los ancestros y la estirpe. El hombre solo entra en contacto con la naturaleza escapando a la artificiosidad de la ciudad: «Caía ya el sol cuando Morán salió del bosque, la frente sudorosa y los anteojos en la mano. Durante tres horas habíase sentido feliz, a modo de un animal prisionero a quien se suelta por fin en su cueva, y que después de tres horas de deliciosos roces en la oscuridad, asoma la cabeza a olfatear la selva.

La naturaleza de Morán era tal, que no sentía nada de lo que una separación total de millones de años ha creado entre la selva y el hombre. No era en ella un intruso ni actuaba como espectador inteligente. Sentíase y era un elemento mismo de la naturaleza, de marcha desviada, sin ideas extrañas a su paso cauteloso en el crepúsculo montés. Era un cinco sentidos de la selva, entre la penumbra indefinida, la humedad hermana y el silencio total».

Valga la extensión de las citas de **Pasado amor**, porque en esta novela aparece en forma expositiva y sin metáforas, la posición de su autor con respecto a la naturaleza y a la dicotomía ciudad-naturaleza. En ella se plantea, además, la búsqueda de la felicidad en la selva, pero el juego amoroso la orienta a que culmine en múltiple tragedia. Y como otras veces, una invención de los hombres, la religión, aparece como culpable.

Veamos otra perspectiva de la **Esfera de la selva**.

En *Los hombres hambrientos* (1935), la solidaridad es el único argumento de salvación para la humanidad. Pero tanto no es la selva el escenario propicio para el amor, que expresamente se lo resalta en *La vida intensa* (1908), donde se paga con la vida del ser querido la pretensión de armonizar a la ciudad y el amor —representados por la muchacha de 18 años—, con el monte y la necesidad de emociones fuertes del marido. La dificultad y el peligro de la vida de monte no es algo simbólico: en el relato *En un litoral remoto* (1909), se muestran las suspicacias y horrores del más pequeño alejamiento de la ciudad; la diferencia, en definitiva, entre lo que es un plan turístico y las pequeñeces que se agigantan al no contar el hombre más que consigo mismo.

Pero lo que nos interesaba destacar ahora es la imposibilidad de la felicidad para el hombre, sencillamente porque el hombre es un desterrado de la gracia, y como tal, tiene que matar para comer. Tal lo que se aclara en *El lobo de Esopo* (1914), donde la ingenua creencia del lobo en la superioridad del hombre, se pierde cuando el lobo descubre que los hombres matan y comen una oveja. Para ordenar su vida y justificarse, el hombre legalizó su atentado a las vidas de los otros animales. En *Paz* (1921), un tigre que compartió la vida con los hombres, concluye: «lo que hacemos ahora con las garras y con los dientes al sol, lo haremos disimulando el hocico tras un pañuelo o una bandera. Es ésta la única diferencia hermanos. Pero sin hipocresía».

En **Esfera de la selva** autoriza, tal como se ha visto, distintas formas de abordaje. Pero eso no quiere decir que se pueda forzar la que cada cuento pide. En *La insolación* la naturaleza se profundiza en una como suprarrealidad dada por la dimensión de los perros. En *Los mensú*, el paisaje se delimita a machete con idéntica rusticidad y concepto de lo real que las vidas de los personajes. La narración también es primitiva, sin matices, donde su misma violencia exige distancia con el interior de los personajes. *A la deriva*, ostenta una naturaleza que sigue impertérrita ante el dolor, para acentuar la pequeñez del hombre ante el cosmos.

El primer acercamiento a la naturaleza, lo realiza Quiroga en los cuentos *En el Yabebirí* y *Las rayas*. Al primero de los nombrados no lo recogerá en libro; el segundo figura en **Anaconda**. Será en 1908 que rinda su primer gran cuento. Con él entonces, con *La insolación*, así como se comenzó se cierra este capítulo. Ante *La insolación* se puede decir que —como toda obra maestra—, comienza y termina el mundo. O de otra manera. Que se trata de un mundo distinto, absolutamente autoabastecido e inventor de sus propias leyes. Todo debe estar y surgir de una obra definitiva. Y todo se cumple en *La insolación*; todo el mundo de Quiroga: presencia omnipotente de la naturaleza en fuerzas adversas desatadas en catorce horas de sol calcinante; el narrador que mantiene el equilibrio entre encomiar por su parte la potencia del sol, y mostrar los efectos en sus personajes. Pero este planteo no es sólo el mensurable por un termómetro, el objetivable y trasladable a la realidad. Es el que tiene como personajes centrales a los perros que hablan; es el que cumple con fijar la visión de una superstición; es el que a pesar de lanzarse a lo inverosímil del asunto, estrictamente hablando, no se sale un ápice de lo que puede ser comprobado u observado por alguien fuera del «clima» narrativo; es, finalmente, el que inventa un modo de «pensar» y «hablar» de los perros, que, una vez conocido, hace impensable que puedan existir otros.

En *La insolación* se presenta el Chaco, luego aparecerá su más promocionada y conocida zona misionera. Al Chaco, en realidad, se le nombra en pocos cuentos, *Los cazadores de ratas*, *El monte negro*, por ejemplo, pero a los efectos de determinar su visión o concepción de la naturaleza, no importa la precisión de provincia o zona, ni aún la variante de monte o selva.

Se hace casi una obligación recalcar que la veracidad —la convicción que tienen sus personajes—, surge de su complejidad como seres viables, lejos y mucho más acá de la multitud de personajes bidimensionales, planos y esquemáticos, a que la literatura americana estaba acostumbrada.

La **Esfera de la selva**, Misiones o Chaco, son en la producción de Quiroga, lugares visualizables. Si algo no tiene su selva es un nombre de lugar geográfico proveniente de la ficción. La selva son los canales por donde se vierte la historia del hombre. La del hombre de siempre y la historia total. Las historias particulares podrán ser inventadas, porque en definitiva, poco varían en lo esencial de uno a otro integrante de la especie. El escenario auténtico, impregna fuertemente de verdad a todas las historias. Y con el invisible lazo de arte que las ordena, se transfiguran, por derecho propio, en obras perdurables.

3

LIBROS

Mercedes Ramírez

El cincuentenario de Quiroga (II)

CUIDADO, SON *LOS ARRECIFES DE CORAL* (*)

En 1900 Horacio Quiroga ha abandonado su adolescencia y su ciudad natal, Salto. Vive en Montevideo, en un conventillo de la calle 25 de Mayo. Por la tarde y la noche la pieza se convierte en el Consistorio del Gay Saber, lugar prodigioso donde se cocinan sueños y sonetos, audacias de estilo y halagos amistosamente prodigados. Allí la *jeunesse dorée* de Salto pasa por el alambique de la exaltación las lecturas de los europeos recién conocidos en el Plata: Maupassant, Dostoievski, Catule Mendes, toda la caterva modernista, y Lugones, el gran maestro que deslumbraba con su "Oda a la desnudez".

La languidez decadentista, el dandismo sentimental y el esnobismo literario porfiaban en aquel ámbito, creando allí, como en La Torre de los Panoramas de Julio Herrera y Reissig, ese modo de escribir y de vivir que Carlos Martínez Moreno definiera como "el color del novecientos".

En 1898, ya Salto había conocido las extravagancias altivas de Horacio Quiroga y sus acólitos Julio Jaureche, Alberto Brignole, José Hasda Asdrúbal y José María Delgado, Fernández Saldaña y Orestes Muñecas. Juntos habían fundado primero el Semanario Gil Blas y luego La Revista del Salto. Semanario de Literatura y Ciencias Sociales. Muchos de estos promitentes escritores publicaron en ambos semanarios (La Revista del Salto llegó a la alta cifra de veinte números) sus primeras pésimas páginas. Horacio Quiroga, tempranamente despegó del pelotón no en balde fue ciclista pionero en el país y constructor del velódromo de Salto) y ganó el segundo premio en un concurso de cuentos llamado por la Revista La Alborada. Entre sesenta y cuatro trabajos presentados, el jurado integrado por José Enrique Rodó, Eduardo Ferreira y Javier de Viana lo distinguió por su trabajo "Cuento sin razón pero cansado".

(*) Extraído del Semanario Brecha, 20 de marzo de 1987.

Las primeras publicaciones salteñas, la consagración de este segundo premio y, sobre todo, el clima de entusiasmo y alta tensión que enmarcaba las noches del Consistorio del Gay Saber, explican que en noviembre de 1901 apareciera un libro que todavía hoy da materia para comentario. **Los arrecifes de coral** de Horacio Quiroga presentado con una carátula en la que un dibujo de línea *art nouveau* muestra a una mujer de sugestivas ojeras que sostiene en sus manos un candelero con una vela encendida.

La carátula dio pie para que un crítico chusco de la época explicitara el juicio que el libro le merecía: la señora mantenía la vela encendida para evitar que algún lector incauto se estrellara contra tales arrecifes.

Ochenta años después, Emir Rodríguez Monegal en su excelente prólogo a la Antología de Cuentos de Quiroga de la Editorial Ayacucho dijo de **Los arrecifes de coral**: "Pura estridencia y desorden: la chambonada del que estrena. Quiroga recoge sus versos, sus poemas en prosa y sus delicuescentes relatos perversos en un volumen, Los arrecifes de coral, cuyo contenido altamente erótico y cuya portada (una mujer ojerosa y semivestida, anémica a la luz de la vela) caen como piedra en el charco de la quietud burguesa del Montevideo de 1901".

Los arrecifes de coral es un libro que nació de mala suerte. En 1901 era demasiado temprano. En la década de los ochenta es demasiado tarde. En el momento de su aparición el escándalo nubló el juicio crítico. En nuestra ..... parece inútil detenerse en la valoración de aquel producto —seguramente prematuro— cuando la obra posterior de Quiroga alcanzó .... y la consagración en varias lenguas extranjeras. Ahora es el éxito el que impide la objetividad.

Pensamos, sin embargo, que éste del cincuentenario de la muerte de su autor es un buen año para evaluar el contenido de aquel librito que nunca mereció nada más que lo que le correspondía estrictamente: encabezar la lista bibliográfica de la producción quiroguiana.

Para empezar —y a modo de vela encendida para evitar que algún lector encalle por falta de aviso—, diremos que es un libro en el cual se usan palabras tales como: glisar, heliotropo, lila, belladona, rodillas, crepúsculos, medias de seda, abedules y cierzo. Es digna de atención, además, esta lista de neologismos acusados por Horacio Quiroga, para levantar el nivel de audacia de su ópera prima: tiritamiento, espiralaba, sonambulizada, astringiéndose, tragedizada, huracanaba, sistolizada, glasgownando, incaracterístico, esplinítica, ecoaba, desanhelo y defluía.

El libro consta de cincuenta y cuatro composiciones que se

distribuyen en poemas, estampas poéticas en prosa y narraciones. Es difícil discernir a veces la diferencia entre narración y lo que hemos llamado estampa poética en prosa.

Entre los poemas es evidente la presencia de una línea vergonzosamente tributaria de la lírica de Leopoldo Lugones, a quien, por otra parte, está dedicado el libro.

Muchas de las estampas en prosa responden al canon del amaneramiento modernista y decadente del poeta argentino: "Mis negras culebras dormían sobre la alfombra; y la intranquilidad que de pronto se apoderó de ellas llegó a mis trémulas historietas, donde el llanto por emociones pasadas consiguiera nuevos triunfos... Y sobre el insomnio de las negras culebras que no supieron conservar tu manto, el silencio pudo ser llenado con el choque de tu cadenilla, Salambó, Salambó!".

Los temas más socorridos en los tres rubros son la necrofilia, el erotismo perverso y el sentimentalismo postromántico del fin de siglo.

Se transparentan, además de la de Lugones, otras influencias literarias: Baudelaire, Poe, Mendés y la de los contertulios del Consistorio, de alguno de los cuales Quiroga toma en préstamo misteriosos acápites que se pronunciaron con emocionada admiración bajo el techo de aquella pieza de conventillo: ("Una voz seductora que parece de mujer", Federico Ferrando) o ("Y que Arquímedes muriera midiendo el ángulo facial de una reina destronada", Julio Jaureche).

Cada composición lleva como título el primer verso o las palabras iniciales, como si el autor, con exquisita prudencia, hubiera temido empañar la perfección con algo exterior al texto mismo. Vano cuidado porque para decirlo de una vez, la mayoría de las cincuenta y cuatro composiciones son pésimas, tanto, que nada habría podido estropearlas.

La lectura de **Los arrecifes de coral** puede desencadenar reacciones que abarcan desde la sonrisa indulgente hasta la indignación de carácter estético. Y sin embargo, lo intrínsecamente quiroguiano ya está allí. Estridencia y chambonada, como decía Emir Rodríguez Monegal, sí, las hay, pero no admitimos que sean sólo eso y nada más que eso. Por de pronto, está su modo de escribir bien, con una elegancia que parece traída desde la cuna. Un estilo que no se deja perturbar por el ridículo o la absurdidad de los temas. Un respeto delicado por las diversas calidades y calideces que las palabras tienen. Una inteligencia aséptica para elegir los encadenamientos y ritmos internos de la prosa. Eso es Quiroga a los veintitrés años: un claro instinto de escritor.

En la composición *Cuento* —se trata del *Cuento sin razón pero*

cansado del concurso de la Revista La Alborada— Quiroga hace todo un manifiesto poético en el que la crítica nunca reparó. Allí, sin embargo, están las raíces de una concepción de la literatura de la que nacieron cuentos como: *La insolación* y *El hombre muerto*, por ejemplo.

"Ellos tenían la percepción de lo abstracto, de lo finamente subalterno, de lo levemente punzante, de lo fuertemente nostálgico de lo imposible que —al ser— cristaliza en roca. Sensaciones apenas, desviadas, y precisas, que fecundarían el supremo arte porque en ellos estaba la fuerza de las auroras y de las noches, la fe, que preña lo que no nos es dado ver, para que las generaciones futuras tuvieran un arte, tan sutil, tan aristocrático, tan extraño, que la Idea viniera a ser como una enfermedad de la palabra.

Era su triunfo, el de los que habían visto algo más que un desorden en la incorrección de un adjetivo, y algo más que una tensión vibratoria en el salto audaz de ciertas formas de estilo.

Otra vida para las letras, porque los hombres eran otros. El Clasicismo había representado; el Romanticismo había expresado; éstos definían. Nada más".

Entendemos que las palabras transcriptas permitirían hacer un rastreo por la red textual del corpus de la obra posterior de Quiroga. En otra clave y a otro nivel encontraríamos la verificación de que la de **Los arrecifes de coral** fue la experiencia que le permitió a Quiroga escribir, por ejemplo: "El Paraná corre allí en el fondo de una inmensa hoya cuyas paredes, altas de cien metros, encajonan fúnebremente el río. Desde las orillas bordeadas de negros bloques de basalto, asciende el bosque, negro también". ("A la deriva"). No es tanta hazaña de estilo para quien a los veintitrés años, ya podía escribir así: "Los ribazos negruzcos encajonaban aquella silenciosa quietud líquida, estancada y fría sin ninguna gradación de color". (*Cuento sin razón, pero cansado*).

Emir Rodríguez Monegal

LOS PERSEGUIDOS
Una historia perversa (*)

Aunque creo sumamente valiosa la lectura de **Los perseguidos** que hace Annie Boule-Christauflour en las páginas precedentes, este cuento de Quiroga me parece uno de los más insondables y, por lo tanto, de más infinita lectura. Por eso me atrevo a sugerir otra, tal vez complementaria. En *Los perseguidos* se encuentran, creo, una clave para comprender la personalidad interior de Quiroga en este período y una alucinante iluminación sobre sus demonios interiores. El cuento se basa, aparentemente, en un personaje real, Lucas Díaz Vélez, que, según el relator, conoció en casa de Lugones una noche. En una nota previa a la reedición de 1920, Lugones confirma: "Los Perseguidos es un cuento del género en que sobresale el autor: la historia de un loco perseguido cuyo origen real conozco, lo cual me da por cierto un papel con nombre propio y todo en la interesantísima narración". No se crea, sin embargo, que todo lo que allí se cuenta es real. Lo más probable es que Díaz Vélez haya existido (aunque tal vez con otro nombre y apellido), que Quiroga lo haya conocido en casa de Lugones, que se haya sentido atraído por su personalidad, fascinado por el "caso clínico". Lo demás (la persecución del perseguido en que se compromete el relator en este cuento) puede ser literalmente una ficción. Porque no hay que pensar que el "Quiroga" del cuento coincida completamente con el "yo" del autor, que el relator sea idéntico al narrador. Esta es también una de las ficciones literarias más aceptadas de todos los tiempos. Ya apuntó lapidariamente Ezra Pound en uno de sus ensayos que apenas uno dice: "Soy esto o aquello", deja de serlo. El "yo" del autor en una ficción es también un personaje literario.

Sin embargo, no hay que desdeñar los elementos autobiográficos superficiales que esta historia de locos contiene. Por una referencia que

(*) **Los perseguidos** de Horacio Quiroga. Nuevo Mundo 97, rue Saint-Lazare, Paris. (Sobretiro del núm. 8, feb. de 1967).

hay cerca del final del cuento se advierte que la acción ocurre en su mayor parte hacia junio de 1903, en vísperas de la expedición de Lugones a las Misiones jesuíticas, expedición en la que Quiroga asumiría el modesto papel de fotógrafo. Incluso se inserta en este cuento un diálogo en que Lugones aparece invitando a Quiroga a acompañarlo, y hay un comentario posterior sobre el viaje ("Fuimos y regresamos a los cuatro meses, él con toda su barba y yo con el estómago perdido") que parece sintetizar en una sola frase lo que importa de la aventura. Otros toques de ambiente (ese café "La Brasileña" al que asiste el relator con Díaz Vélez y que era un sitio de tertulia para Quiroga; el mismo nombre de "Horacio" con que lo invoca el perseguido para reforzar la identificación entre el relator del cuento y el autor) contribuyen módicamente a afirmar la realidad de esta extraña ficción. Recuerdan los recursos que más tarde empleará, con un envés irónico, Borges para lastrar de realidad sus fantasías: nombres de amigos reales, de editoriales y periódicos, reseñas firmadas por críticos verdaderos. No cabe, sin embargo, considerar literalmente estos elementos que se insertan en una obra de ficción. En **Los Perseguidos** es muy difícil precisar por dónde pasa la línea entre lo recordado y lo imaginario.

Pero si las circunstancias que el cuento evoca parecen a veces discutibles, o por lo menos dudosas, la situación misma que se dibuja aquí me parece hondamente autobiográfica, haya o no ocurrido este episodio con Díaz Vélez. La atracción que despierta Díaz Vélez en el narrador tiene claros matices perversos. Hay un episodio en que el relator ve pasar a Díaz Vélez por la calle Artes. Iba caminando y mirando vidrieras. El relator lo sigue sin dejarse ver. En otra ocasión, es el relator el perseguido. La situación aparece invertida, como en un espejo, y con algunos toques que recuerdan inevitablemente "El corazón delator", de Poe. Hay un tercer encuentro aún más intenso. El viaje a Misiones de Lugones y Quiroga abre un paréntesis a la persecución. Cuando el relator regresa se entera de que Díaz Vélez ya está internado. Como se puede ver por este resumen, en este cuento Quiroga retoma el asunto de dos de sus cuentos anteriores: "El barril del amontillado" (de **Los arrecifes de coral**, 1901) y "El crimen del otro" (del volumen homónimo, 1904). Ambos cuentos, ya se advierte, están basados en un texto de Poe que lleva el mismo título del primero, como Quiroga mismo se encarga de apuntar. Pero en "Los Perseguidos", la pareja íncubo-súcubo aparece en una situación mucho más compleja porque los papeles no están definidos y son inalterables, sino que aquí oscilan y hasta se truecan.

Ostensiblemente, Quiroga ha buscado contar ahora una historia de locos, como bien analiza la Srta. Boule-Christauflour. Pero esa

historia tiene doble fondo. Su tesis sobre la razón y la locura —"esa terrible espada de dos filos que se llama raciocinio", o como dice en otro lugar del cuento: "la razón es cosa tan violenta como la locura y cuesta horriblemente perderla"—aparece ilustrada precisamente por la atracción que ejerce el perseguido sobre el relator, hasta el punto de convertirlo, a él también, en perseguido. Lo que esconde esta máscara visible del cuento es, sin embargo, una historia no menos terrible. Lo que Quiroga llama aquí perseguidos son también los seres asaltados por deseos perversos, como lo sabía tan bien su maestro Dostoyevski. La persecución que despierta en el relator la condición de "perseguido larvado", como escribe Quiroga, puede tener también otro significado no menos claro. Así, una vez el relator se siente impulsado a perseguir a Díaz Vélez por la calle; se excita enormemente ante la idea de que con estirar la mano podría tocarlo; cuando se instalan en "La Brasileña" hasta lo mira con ternura. Hay un momento en que siente la tentación de hundir sus dedos, bien rectos, en los ojos de Díaz Vélez, cuya mirada de rasgos femeninos describe con algún detalle. Luego, al salir, del café, y mientras van conversando hacia la calle Charcas, del diálogo surge que el perseguido había descubierto al relator por el reflejo de su imagen en las vidrieras, exactamente como las mujeres descubren o provocan a sus Donjuanes callejeros en la Buenos Aires de 1905. Cuando la situación entre ambos se agrava, Díaz Vélez es ya *su* Díaz Vélez, como le dice Lugones en su pasaje. El relator se siente con un nudo en la garganta, arrastrado por la palabra dada hacia un abismo inminente. En otro momento del cuento, el perseguido queda bajo las miradas devoradoras del relator con "toda la expresión de un animal acorralado que ve llegar hasta él la escopeta en mira". Por fin, la locura de Díaz Vélez asume la forma, tan reveladora, del nudismo. Para cada ser la locura tiene una coreografía diferente. No es casual que en este cuento Díaz Vélez elija esta forma. Por eso mismo, me parece lícito concluir que el relator de este cuento revela aquí y allí, con toda precisión, la imagen de un homosexual reprimido. Aunque esa imagen sea invisible para él mismo. La lucidez del relator no le permite, irónicamente, descifrar todas las claves que su mismo relato desparrama con profusión. Entiende la locura y el delirio de persecuciones, registra el hechizo y hasta la mecánica del contagio. Pero es incapaz de ver qué hay debajo de estos simulacros.

Otros cuentos del mismo período reflejan similares preocupaciones como ha señalado la señorita Boule-Christauflour. El más característico es uno titulado "La lengua", que se basa en una anécdota ajena, contada a Quiroga por su primo, el dibujante y memorialista José María Fernández Saldaña. En carta del 3 de setiembre de 1906, pregunta

Quiroga a su primo: "Me hablaste una vez de un asunto para cuento, en que había un individuo que le arrancó la lengua a otro, y le echó el chorro de agua, viendo enseguida en el fondo otra lengüita que salía, etc. ¿Es tuyo el asunto? Si no es, dime de dónde lo sacaste. Si es y tú no piensas aprovecharlo, dámelo, pues se me ocurre algo bueno para hacerlo cuento". Otra carta, al mismo corresponsal (12 de setiembre) confirma que Quiroga aprovechará el tema. El 17 de noviembre de 1906, publicará el relato en el semanario argentino Caras y Caretas, como si se tratara de la auténtica confesión de otro perseguido.

*

¿Qué deducir de esta insistencia de Quiroga en el tema de los perseguidos? Ya se tome literalmente el motivo, ya se le descifre a través de sus claves más profundas, parece indudable que en esta época de su vida y de su creación literaria, Quiroga se sentía fascinado por la situación. Aunque conviene recordar una vez más que el relator del cuento y el autor del mismo no tienen por qué superponerse exactamente, es difícil resistir la tentación de buscar no sólo las claves autobiográficas inmediatas (como ya se ha hecho) sino las más decisivas que ofrece un episodio trágico de la vida de Quiroga. Es bien sabida la amistad que le unía, en el Montevideo de principios de siglo, al poeta Federico Ferrando, uno de los más importantes miembros del Consistorio del Gay Saber que Quiroga fundó en la capital uruguaya a su regreso de la breve y desdichada aventura parisina del 1900. Esa amistad de Quiroga y Ferrando tenía raíces profundas. Primo de un viejo amigo de la adolescencia de Quiroga, Ferrando (que había nacido en 1880 y era dos años menor que el narrador) es una de las más curiosas figuras de la bohemia montevideana. En una biografía de Quiroga, han dejado sus amigos este retrato literario de Ferrando: "El constante vagar estratoesférico había concluído por dar al rostro una especie de esmalte cándido y sonámbulo, traspasado por dos ojos azules a los que jamás se asomaba la malicia. Todo era un poco raro en él: su cara punteada de rojo por el acné; su nariz roma que, colocada en el centro de un óvalo ingenuo, le daba el aspecto contradictorio de un 'sátiro inocente', según el decir de Quiroga; sus melenas inextricables, su abandono corporal y vestuario; sus versos desconcertantes como joyas talladas por geniales orfebres de manicomio; y hasta su modo de entregarse al sueño. 'Dormía —recuerda Fernández Saldaña— de barriga, con las manos para arriba un poco crispadas y la cabeza torcida completamente de lado con una increíble flexibilidad de nuca y de pescuezo'. Y añade 'el pelo desgranábase sobre la almohada muy baja. Parecía un nazareno resguardando en la

penumbra su perfil ñato como el de los retratos de Verlaine".

Con esta cita de Fernández Saldaña (en que se ve el ojo del dibujante), concluyen los biógrafos la evocación de Ferrando.

En el caos bohemio del Consistorio, Quiroga y Ferrando eran las dos figuras realmente creadoras, unidas por la amistad y por una vocación literaria auténtica. Debajo de la trivialidad de buena parte de los ritos consistoriales que habían impuesto los jóvenes (Quiroga era el Pontífice; Ferrando el Arcediano), se puede descubrir algo más que una efervescencia juvenil. El Consistorio fue realmente un incipiente laboratorio poético, el primero y más importante del Modernismo uruguayo, anticipo claro de la Torre de los Panoramas que fundó poco después Julio Herrera y Reissig en el mirador de una casona de la Ciudad Vieja. En el segundo piso de la casa de pensión en que habitaban Quiroga, Ferrando y sus amigos salteños, se anticiparon en los comienzos del siglo XX a algunas técnicas como la escritura automática, se exploraron audaces asociaciones verbales y metafóricas, se investigaron (aunque con alguna timidez) los paraísos artificiales. Como ni Quiroga ni Ferrando estudiaban (sus compañeros eran estudiantes de medicina), tenían todo el tiempo para estar juntos, para ensayar los más extraños experimentos, para mantener un enrarecido estado de tensión poética.

El Consistorio era también un laboratorio moral para los jóvenes bohemios. Como tantos antes de ellos, habían descubierto casi simultáneamente el sexo y la poesía erótica. Al imitar a Lugones, sobre todo al poeta de la "Oda a la desnudez", les resultaba difícil separar el crudo gesto de la trascripción poética. Sus mentes, más que sus carnes, estaban confundidas por lo que entonces Herrera y Reissig llamaría opulentamente "lujurias premeditadas que muerden con su diente de oro el tornasol de las carnes modernas". No es extraño que los consistoriales partieran al asalto de la moral burguesa de la pequeña ciudad que era Montevideo entonces y que llenaran de imágenes sexuales sus poemas. Tal vez sean estos versos de un poema de Ferrando los que mejor expresen el clima tan especial de esta época:

Una estrella se cayó en un arroyo de palo,
Y un pastor la redondeó con su rubicundo falo.
En su testa la colgó y la redondeó con un halo.

La intención a la vez obscena y sacrílega no puede ser más evidente. Como es evidente, también, la mala factura de los versos. ¿Hasta qué punto esta actitud (que Quiroga compartía como lo demuestran ciertas páginas de *Los arrecifes de coral*) era únicamente una pose anárquica de los veinte años? ¿Acaso traducía en su incoherencia una

necesidad más profunda, tal vez ignorada hasta por los mismos rimadores? No es fácil contestar estas preguntas. La perspectiva que da el medio siglo largo que ha transcurrido desde entonces permite asegurar que si en las figuras menores del Consistorio había sin duda mucha máscara, en Quiroga y en Ferrando esos desplantes comprometían cosas más importantes. En ellos se reconoce una necesidad, aún oscura, de examinar los fundamentos de su propia situación vital. En sus juegos hay más empuje, su locura remueve cosas más hondas y hasta insondables. Un episodio trágico habría de revelar, por un instante y en cifra compleja, esas profundidades.

A principios de 1902 (26 de febrero) un poeta que había sido menospreciado por los consistoriales y también por los contertulios de la Torre de los Panoramas, publicó en el periódico *La Tribuna Popular*, de Montevideo, una silueta titulada "El hombre del caño", en que se aludía a Ferrando y se le vinculaba ambiguamente con un ladrón que por entonces había saqueado una joyería céntrica introduciéndose en ella por el caño de las aguas servidas. Los términos que usaba Guzmán Papini y Zás para referirse a Ferrando eran sucios. El agredido le contestó (14 de marzo) con un desafío caballeresco. En vez de aceptarlo, Papini replicó con otra nota (25 de marzo) en que nombra a Ferrando con todas sus letras y rechaza el desafío. Enfurecido Ferrando envió un violentísimo artículo al diario *El Trabajo*, que lo publicó a pesar de discrepar, en una nota de redacción, de sus términos. Como contestación, Papini y Zás acepta en una tercera nota, al pie de otra silueta, el desafío. Era el 5 de marzo de 1902.

Ese mismo día Quiroga llega del Salto (donde había nacido y residía su familia), llamado tal vez por Ferrando para asistirle en este trance. Su amigo lo fue a esperar al puerto, almorzaron juntos en el Hotel Comercio y fueron después a la casa de Federico Ferrando, en la calle Maldonado 354. Ya Héctor, hermano de Federico, había comprado por encargo de éste una pistola de dos caños, sistema Lafoucheux, de 12 mm. Eran las siete de la tarde y los tres amigos estaban sentados en el cuarto de Federico. Aparentemente el único que entendía de armas de fuego era Quiroga, que toma la pistola y empieza a mostrar cómo se usa, mientras Federico lo mira con atención. Héctor, que sabe que la pistola está cargada, grita a Quiroga que tenga cuidado en el mismo momento en que se escapa un tiro que alcanza a Federico en plena boca y se aloja en el occipital. Al caer, Federico hace señas para disculpar al amigo ante los familiares que acuden aterrorizados. Quiroga, se abalanza a abrazarlo, a pedir perdón. Tienen que sacarlo de la pieza, llevarlo al fondo, atenderlo como a un enfermo. A los pocos minutos, Federico muere y

Quiroga se hunde en la desesperación. Pronto lo llevarán a la Jefatura de Policía para interrogarlo, lo trasladarán luego a la Cárcel Correccional, lo pondrán en libertad tres días más tarde por gestión de su abogado defensor, Manuel Herrera y Reissig, hermano del poeta. Pocos días después, Quiroga deja Montevideo para siempre. Corre a refugiarse en los brazos de María, su hermana mayor y su segunda madre, que vive casada en Buenos Aires. Pero esos tres días que estuvo preso por un crimen del que era inocente no se borran más.

La muerte de Ferrando ataca los centros más íntimos de Quiroga, removiendo un horrible sentimiento de culpa inocente. Hasta en las crónicas periodísticas de la época (que he usado para esta somera reconstrucción) se pone de manifiesto el carácter obsesivo del episodio. La prosa llena de lugares comunes, pedestre, recoge, sin embargo, las imágenes fundamentales: Quiroga abrazado a su amigo pidiéndole perdón; Ferrando (ya invadido por la muerte) haciendo señales con la mano para exculparlo; la declaración ante el Juez de Instrucción que se concentra en la atroz imagen del amigo cayendo sobre la almohada, la mano sobre la boca mientras esboza señales impotentes. En lo más hondo de su conciencia, Quiroga tal vez sintió entonces que había querido esa muerte. De los consistoriales, Ferrando era su igual en rebeldía poética aunque no en talento; era el único que lo seguía y hasta a veces lo precedía en las audacias de iconoclasta, en los desplantes decadentistas. Era casi su alter ego: ese pistolazo que lo aniquila es un suicidio simbólico, un ensayo aunque prematuro que la vida ofrece irónicamente a Quiroga con anticipación de 35 años. Bien dentro de sí, Quiroga tal vez creyó que Ferrando era la víctima propiciatoria del fracaso literario de su primer libro, el cordero sacrificado en el altar de un dios ciego e implacable, el estímulo brutal que él necesitaba para arrancarse definitivamente de una tierra, su tierra, que se había convertido en insoportable.

No sé si es legítimo vincular, como he tratado de hacer aquí, este episodio de la vida de Quiroga con "Los Perseguidos", que escribió unos tres años más tarde. Creo que en un nivel profundo el episodio y el cuento se iluminan recíprocamente. No creo que uno sea la fuente exclusiva del otro; no creo que el cuento sea el comentario al episodio. Pero sí creo que en la vida y en la obra de Quiroga el motivo de la persecución, de la posesión diabólica, del complejo íncubo-súcubo, tenía raíces que no eran exclusivamente clínicas o literarias. Creo que el tema de un modo muy hondo resulta emblemático de su condición trágica de "perseguido lavado", con toda la carga de perversidad que esta expresión implica.

Emir Rodríguez Monegal

HISTORIA DE UN AMOR TURBIO (*)

(Prólogo)

El instinto erótico

La escisión básica de la mujer en doncella y hembra resulta expresada varias veces en el libro y a través de situaciones dramáticas muy expresivas. Primero es la rivalidad que se establece casi subconscientemente entre Mercedes (ya núbil, de dieciséis años) y Eglé, todavía niña pero muy apasionada. Rohán se deja querer por la niña. Un día se conmueve hasta preguntarle:

—"Y cuando seas grande, ¿me querrás?"

Al mismo tiempo, el protagonista se siente ridículo y desea volver al abrazo más maduro de Mercedes. Cuando pasan los años y la situación ha cambiado, surge sin embargo otra forma de la rivalidad, más turbia incluso; ahora es Eglé (dieciséis años) la que está en el papel de novia en tanto que Mercedes (de veinticuatro) tienta a Rohán con encantos mucho más maduros y accesibles. Lo que en la primera época resultaba sólo conflicto subconsciente, asoma ahora en los términos urgentes del deseo sexual que sabe despertar Mercedes con más vigor y crudeza que Eglé.

Hay todavía una tercera instancia en que el conflicto parece simplificarse para estallar más hondamente aún. Mientras Mercedes desaparece como rival, Eglé asumirá las dos caras opuestas de la imagen femenina: es una virgen y es también la hembra tentadora. Pero en vez de disolver la dicotomía por la posesión, Rohán se inventa un nuevo obstáculo: un rival. De ese modo, la situación triangular de las dos primeras épocas cambia aunque se mantiene. Cada una de esas etapas es como un círculo de la relación erótica infernal que va descendiendo Rohán. Primero todo aparece en clave (como pasa en "Rea Silvia"): luego esa clave se despeja y Rohán cree encarar únicamente el conflicto entre el amor y el deseo (como en *Corto poema de María Ange-*

(*) Prólogo a **Historia de un amor turbio**. Col. Clásicos Uruguayos, vol. 126, Montevideo, 1968.

lica): pero sólo en la última parte llega a enfrentar el verdadero con-flicto subconsciente que esconde la máscara de los celos retrospectivos. Eglé ha tenido un novio en el intervalo de su separación de Rohán y éste ahora empieza a obsesionarse con visiones de las libertades que sin duda alguna ese novio se ha tomado con ella.

Aunque la novela llegue a la solución irónica (muy a la Maupassant) de descubrir diez años después que los celos no tenían mayor fundamento, el conflicto no tiene solución. Rohán es incapaz de poseer realmente a Eglé porque es incapaz de darse. Lo grave de esta historia de amor, y lo que justifica hondamente ese calificativo de turbio del título, es que siempre Rohán aborda el amor en términos neuróticos. Primero es la fascinación de la inocencia ardiente de la niña; luego es el toque incestuoso de la doble atracción que ejercen las hermanas; finalmente son las angustias edípicas que crea la imagen del "otro". Lo curioso es que por este camino, inesperado al comienzo, la novela degenera también en un caso de delirio de persecuciones. Rohán se convierte a sí mismo en acosado, en perseguido.

Así se descubre el vínculo subterráneo que hay entre esta novela y el largo cuento, "Los perseguidos", que Quiroga había escrito en 1905, y recoge en volumen, junto con la novela, en 1908. Aunque las máscaras anecdóticas de ambas historias sean tan distintas (el cuento presenta una relación sadomasoquística entre dos hombres), el tema profundo de ambos es el mismo. Más significativo aún me parece que en tanto que el cuento resulta logrado en su redondez narrativa y visionaria, la novela fracasa por motivos bastantes complejos. Hay una doble imposibilidad en el narrador que conviene examinar con cierto detalle.

Una profunda identificación

Quiroga es incapaz de ver a Rohán con alguna distancia. Aunque el personaje no es estrictamente autobiográfico, es evidente que del punto de vista emocional el autor termina por identificarse con él. Ya se ha visto el episodio de la chica de Lomas, que es uno de los puntos de partida de la novela. Pero hay otros testimonios en su correspondencia con Fernández Saldaña. En una carta de junio 26, 1905, comunica a su primo: "He trabajado en mi novela que no será tal sino cuento. Creo no estar maduro aún para ese aliento. También Brignole, que debía ser el protagonista, ha desaparecido para dar lugar a un Rohán que tiene casi todo de mí en el cuerpo de Brignole. La cosa fue porque el cuento es a base de honda psicología de amor, y el amigo Amycus (nombre que daban a Brignole los primos) no siente esas sacudidas bastante literariamente. Sin embargo, Brignole prestará al cuento sus poses de Athos y su bella impasibilidad cuando sufre dispepsia".

Precisamente por estar identificado en última y profunda instancia con Rohán, Quiroga no logra mostrar el mundo femenino de la novela desde otro punto de vista que el del personaje masculino. Como a Rohán, también el autor ese mundo le resulta simultáneamente tantalizador e incomprensible. Cuando intenta mostrarlo desde dentro, fracasa. Hay un capítulo entero en la novela (el dieciséis) en que por primera y única vez se presenta a las mujeres en la intimidad de la casa y peleándose como chiquillas. Aquí no sólo altera Quiroga el punto de vista de la novela (que es una evocación de Rohán) sino que ese ocasional sacrificio a la unidad narrativa no le sirve de nada: tampoco consigue por este medio despejar la incógnita femenina. La conducta de las mujeres en ese capítulo fuera de serie sigue siendo tan impenetrable para el autor como lo es en los restantes para el protagonista. Autor y protagonista participan de la misma imposibilidad.

A este defecto, tan obvio, cabe sumar otro mayor que también aparecerá en un cuento titulado definitivamente *Una estación de amor*. Así como en el cuento, en la novela el personaje central está visto desde dentro pero no está intuido en sus verdaderos conflictos y limitaciones. Al asumir el punto de vista de Rohán, Quiroga no consigue ver otra cosa que las que vería su personaje. Lo que dice en sus cartas sobre la muchacha real de Lomas permite comprender que Rohán y Quiroga padecían de la misma ceguera. Por eso es muy significativo que al definir la actitud general del protagonista ante la vida, use su autor una frase ("No buscaba vocaciones, comenzando ya a sentir oscuramente la suya, que debía ser más tarde una profunda y enfermiza sinceridad consigo mismo"), frase que de algún modo resulta eco de una confesión que aparece entonces en una de sus cartas (junio 25, 1906): "Me estoy llenando de tal culto por la verdad y la sinceridad conmigo mismo, que temo mucho vaya a fracasar en cuanto a utilidad se refiera." No es casual que esa frase provenga de la misma carta en que cuenta al primo que se apoya en Brignole y en sí mismo para componer a Rohán.

Hacia una doble lectura

La novela es, sin embargo, mejor de lo que se ha dicho habitualmente. Su defecto básico está en parte compensado si el lector practica una lectura atenta. A través de ella es posible advertir los verdaderos

móviles de la conducta de Rohán, móviles que son invisibles para éste. Porque también la novela recoge (como sin saberlo) esa otra historia. Tal vez Quiroga no advirtió que la había puesto allí, pero la honda vinculación del tema y del personaje con su situación existencial en aquella época le permitió expresarla de todos modos. Es claro que para verla hay que leer entre líneas. El tema atroz del doble (que es tema de tantos de sus cuentos, y sobre todo de **Los perseguidos**) surge entonces con toda evidencia. Rohán no puede amar si su apetito erótico no es estimulado perversamente. En cada uno de los tres tiempos de su "amor turbio". Rohán aparece escindido; primero entre un noviazgo normal, con Mercedes Elizalde, y la atracción perversa que ejerce sobre él la hermanita menor; luego entre el noviazgo normal con Eglé, ahora crecida, y los encantos ya entrenados de Mercedes; y finalmente, entre el noviazgo fracasado con Eglé y la sombra (proyectada por los celos) del otro novio. El estímulo perverso cambia de rostro, como en los sueños, pero sigue siendo el mismo. En cada tiempo de su historia de amor Rohán cae o recae en una situación triangular de ribetes perversos. Y también como en los sueños, la versión se hace progresivamente más clara. Lo que impide la consumación del noviazgo, la entrega y la posesión no es una circunstancia externa. Es algo dentro de Rohán: esa necesidad de otra presencia, esa necesidad que termina adquiriendo la forma simple y perversa del "otro".

Si el tema aparece en **Los perseguidos** en su forma más desnuda (como he tratado de demostrarlo en un artículo para la revista "Mundo Nuevo", de febrero 1967), no menos claro resulta ahora aquí si se practica una lectura en profundidad. Entonces todas las apariencias de una historia de amor burgués, que frustra el mal carácter del novio o el mismo ambiente en que viven las muchachas, adquiere súbitamente un significado muy distinto. La crítica social que está en la superficie de la novela y que parece derivar del pretexto anecdótico, pasa naturalmente a segundo plano y lo que emerge es un estudio de relaciones francamente perversas. El *coté* dostoyevskiano de Quiroga (que no ha sido estudiado seriamente hasta ahora) se pone en evidencia. Las señales, ya indicadas en este estudio de una lectura de **Los endemoniados** resaltan más evidentes que nunca. Como los personajes del gran narrador ruso, también este Rohán es un obeso, un perseguido, un ser al que acecha la imagen del "otro"; es decir: su propia imagen culpable. Cuando se advierte esto, se impone entonces una lectura de la novela en que los tres tiempos resultan uno solo, y la obsesión de Rohán se condensa en una imagen: frente al objeto amoroso (Mercedes, Eglé), el protagonista busca subconscientemente otro foco, ya sea real, ya sea imaginario, en que

fijar también y al mismo tiempo su escindida personalidad. Rohán no puede concentrarse, no puede darse, no puede amar. Aunque no lo sea fisiológicamente, psíquicamente Rohán es un impotente.

Mercedes Ramírez

CUENTOS DE AMOR DE LOCURA Y DE MUERTE (*)

El diseño de Cuentos de Amor de Locura y de Muerte

La selección y distribución que Quiroga hizo de sus relatos constituye una visión total de su obra.

La diagramación del conjunto atiende los textos en cuanto a temas y ambientes y también en cuanto a su extensión.

El tomo comprende quince relatos. Se inicia con *Una estación de amor* y se cierra con *La meningitis y su sombra*, relatos de mediano aliento —más de veinte páginas cada uno. El primero cuenta cómo un gran amor puede sufrir algo peor que la destrucción: la degradación. Es un episodio en parte autobiográfico. El último es también una historia de amor, —imaginada, contada en clave optimista. Aquí el sentimiento nacido en el ambiguo delirio de una meningitis llega a realizarse y a instalarse domésticamente en la realidad.

Entre estos dos cuentos de amor (el rubro no quedará agotado con ellos) se distribuyen doce cuentos en dos grupo claramente discernibles. El primero está integrado por *El solitario, La muerte de Isolda, La gallina degollada, Los buques suicidantes* y *El almohadón de plumas*. Al segundo grupo pertenecen *A la deriva, La insolación, El alambre de púa, Los mensú, Yaguaí, Los pescadores de vigas* y *La miel silvestre*.

Obviamente el autor quiso delimitar dos zonas de su creación. La primera, ya cumplida, se caracterizaba por el predominio de lo extraordinario, de lo escalofriante que exige a fondo la inteligencia y tensa al máximo la sensibilidad. La segunda parte muestra la irrupción del tema chaqueño y misionero. El Quiroga montaraz se apropia de asuntos en los que la ley impía de la naturaleza castiga a los infractores exigiendo al par, del lector, la complicidad de un respeto anodadado. Fuera de ambas series queda *Nuestro primer cigarro*, que, junto con *Una estación de amor* son los dos únicos relatos autobiográficos, en los que la vida real

(*) Prólogo a **Cuentos de Amor de Locura y de Muerte.** Montevideo, Ed. del Nuevo Mundo, 1988.

del autor aporta el material narrativo.

Los cuentos de mediano aliento están haciendo presente, en esta antología, lo que en Quiroga fue una vocación infructuosa: la de novelista. El, que tuvo desde sus inicios la tensión y el pulso propios para el cuento breve, aspiró sin embargo a dominar la morosidad y el explayamiento de la novela. Los intentos lo condujeron, una y otra vez, al fracaso. Véase **Historia de un amor turbio** y **Pasado amor**. Quiroga coloca simétricamente dos relatos largos, de veintidós y veinticuatro páginas, al principio y al fin del tomo, como si quisiera dar muestra, en el registro sentimental, de su capacidad de análisis y de su sutileza en la pintura de la pasión. Los restantes cuentos estuvieron sin duda sometidos a las exigencias de espacio de Caras y Caretas. *A la deriva*, planteada y resuelta en cuatro páginas, es la muestra más fehaciente de la concentración magistral del estilo.

Del título y los títulos

Todo título, si bien extrínseco a la creación, es parte sustancial de ella. Ampliatorio, explicativo, restrictivo o alusivo, abre caminos a las múltiples lecturas de que es pasible todo texto literario. Induce o conduce preparando el rastreo del lector. O despista y desorienta obligando al destinatario a ampliar su horizonte de expectativa.

Si bien es ésta la ocasión de reparar en la particularidad de **Cuentos de amor de locura y de muerte** cabe hacer extensiva a toda la titulación que Quiroga creó para sus cuentos, una apreciación sobre el buen gusto, la originalidad y la riqueza connotativa que ella comporta.

Si pensamos en el aire decadente que presidió **Los arrecifes de coral** generando títulos tan sugeridores como *Los faros remotos* hasta llegar a la misteriosa fuerza polisémica del insuperable *A la deriva* tendremos un espectro de esa calidad creadora con que el cuentista supo rematar sus relatos.

Quiroga fue inflexible consigo mismo cuando se trató de mantener el rigor de la narración. No se permitió adornos ni distracciones, porque lo único importante era llevar con pulso firme el interés del lector hasta el *previsto-imprevisible* final. Ese mismo rigor económico es el que Quiroga practica en su arte de titular porque sabe que en el título empieza pero con el título recién termina el cuento.

Cuentos de amor de locura y de muerte es un caso que merece

integrar la galería de curiosidades que puede ofrecer esa nueva rama de la crítica literaria: la titulología.

Es sabido que Quiroga exigió que no se pusiera la coma que la sintaxis pedía entre *de amor y de locura*. En esa exigencia se jugaba, sin duda, su voluntad creadora. El autor veía los quince relatos como una unidad en la que es posible discernir tres temas, amor, locura y muerte pero en una zona en la que tres entidades se conjugan. Con ese título el narrador delimita un universo —no realista sino estrictamente estético— regido por una reversibilidad que hace intercambiables los tres términos, porque siendo tres son indisolubles.

El lector, antes de ingresar al ámbito narrativo de ese super-texto debe recibir una preparación; (la que le administra el título) para afrontar hiperestesia, escalofrío y violencia.

Esta función del título que estamos planteando con un carácter casi ritual, no es otra cosa que la sabiduría básica de todo buen narrador. Sabiduría que Cesare Pavese formuló sencillamente: "La elección originaria y fundamental del narrador recae sobre ese *tono* que empapará todos los acontecimientos, los personajes y las situaciones".

Partiendo, pues, de ese tono unificador, que definíamos como hiperestésico, escalofriante y violento podemos abordar cada una de las líneas temáticas que el propio Quiroga enunció.

El amor

Los cuentos de monte algunos de los cuales merecen sin duda integrar una antología universal, han devorado la fama o la consideración ampliamente justificada que merecen cuentos de distinta temática. La atracción que ejercen las criaturas montaraces y la dura ley, pero noble ley que rige las relaciones del hombre con la naturaleza han hecho de ese rubro un polo de atención tan fuerte que ha dejado relegada una porción valiosa de su narrativa. Tal, por ejemplo, lo escrito antes de la aparición de **Cuentos de amor de locura y de muerte**. Asimismo han quedado en la sombra las historias de amor que Horacio Quiroga especialmente apreció.

Es por esa circunstancia que hemos señalado antes la importancia que tiene el diseño de esta antología que releva periodos, estructura y temas de la narrativa mediante ese diseño. Quiroga se ha definido, en cierto sentido como un narrador de cuentos de amor.

Cabe recordar la persistencia emocionada que tuvieron en él dos

versos de Gabriel D'Annunzio: "Grande come un lontano, pasado dolore" / "Lontano come un grande, pasato amore". Esos dos versos fueron el epitafio de su historia de amor salteño con la rubia de Yurkievich, la hija de Carlota Ferreira, la Lidia de *Una estación de amor*. Fueron también el origen del título de su novela *Pasado amor* que reúne los rastros dolorosos del suicidio de su primera esposa, Ana María Cirés, con el comienzo de un amor que no pudo ser.

De entre los *cuentos de amor* que se incluyen en este volumen *Una estación de amor* es, sin duda, la más vívida, la más conmovedora. No estamos diciendo la más real, porque seguramente sólo son autobiográficos los tramos sub-titulados *Primavera* y *Verano* y son puramente imaginados *Otoño* e *Invierno*.

Por todo el relato, tramado con verdadera invención, transita una emoción auténtica que después de muchos años ha podido ser transformada en materia poética.

La meningitis y su sombra estira el asunto para dar lugar a la parsimonia del análisis de esa situación equívoca del sentimiento que es el *flirt*. En este cuento María Elvira, y en *La muerte de Isolda*, Padilla, son los personajes que protagonizan esa instancia frívola y culposa del juego de amor que tanto atrajo a Quiroga: "Una de ellas llevó conmigo el flirteo bajo parasoles de *garden party* a un extremo tal, que me exasperé y la pretendí seriamente"... En consecuencia *flirteé* con una amiga suya, mucho más fea, pero infinitamente menos hábil para estas torturas del *tête à tête* a diez centímetros, cuya gracia exclusiva consiste en enloquecer a su *flirt*, manteniéndose uno dueño de sí. Y esta vez no fui yo quien se exasperó".

El solitario, encerrado en las fronteras que se planteó Quiroga: amor, locura y muerte, corresponde estéticamente a la primera parte de la producción. Todo el cuento se arma para conseguir un sólo efecto alucinante. Aquí: "La joya, sacudida por la convulsión del ganglio herido, tembló un instante desequilibrada".

La gallina degollada es un relato demasiado conocido y afamado por el horror grueso que trajina. Sin embargo su composición —que es magistral— incluye un fino análisis del deterioro del amor socavado por la mutua necesidad de una culpa no expiatoria, sino explicatoria.

Con *El almohadón de plumas* el cuentista toca un punto culminante de su escritura. Un piojo de gallina tiene la posibilidad de convertirse —mediante las explicaciones más verosímiles— en un monstruo repulsivo. Pero ese tema que está trabajado con gran solvencia, es nada más que el nivel superficial de una historia de amor que sólo la

crítica psicoanalítica podría descodificar.

Finalmente, cabría dejar planteada una reflexión sobre las características de las heroínas de los cuentos de amor de Quiroga. Aunque el tema daría para largas e inquietantes apreciaciones, digamos solamente que todas ellas o son casi niñas o son enfermas. La mujer ideal de Quiroga, siguió conservando el aura de perversión decadente que tuvieron las heroínas que caminaron sobre el borde de **Los arrecifes de coral.**

La locura

Hay toda una vasta porción de la obra de Horacio Quiroga que ronda el tema de la locura. Esta temática que es el eje de su segundo libro **El crimen del otro** pudo ser, en algún momento atribuida a la influencia de Edgar A. Poe. Sin embargo hay en esta persistencia en el tema una índole muy personal.

Quiroga que cultivó el horror como asunto de su literatura, no dejó de advertir que la locura es la posibilidad más frecuente del horror. La más frecuente y la más accesible, puesto que la propia inteligencia que la analiza y la teme es la materia que resulta resquebrajada por sus efectos.

Es difícil separar de entre los personajes que aparecen en los quince relatos de **Cuentos de amor de locura y de muerte**, a los cabalmente locos de los que no lo son. La línea divisoria es borrosa. No por capricho eliminó Quiroga del título aquella coma que separaba contenidos aparentemente disímiles: amor y locura.

En cada uno de los cuentos hay locas maneras de amar y de vivir y cuando no está presente la locura lo están la anomalía o la alucinación. Véanse *Los buques suicidantes, A la deriva, La insolación, Los mensú, Los pescadores de vigas*. Hasta los traviesos niños de *Nuestro primer cigarro* son capaces de provocar el estallido peligroso de la exasperación.

La muerte

El tema de la muerte en la obra de Horacio Quiroga ha sido objeto de una torpe manipulación. Se ha pretendido —la realidad dio pie para ello— que hubo una relación directa entre la sucesión de muertes trágicas que se fueron sucediendo a lo largo de la vida del cuentista

salteño y los temas de su narrativa. Ambas cosas —biografía y obra— están frecuentadas por la muerte. Pero parece del caso decidir que ya es tiempo de dejar de explicar la literatura por la vida.

De mayor interés sería ver la evolución del tema de la muerte en cuanto su formulación y su frecuencia en la cuentística quiroguiana desde sus inicios hasta la época final.

La muerte que en las primeras producciones es una entidad nacida en el sub-suelo del horror, en los cuentos misioneros es, simplemente el castigo al infractor de una ley del monte: no se debe caminar sin botas (*A la deriva*); no se debe atravesar un pajonal chaqueño a mediodía (*La insolación*); no se debe comer miel silvestre (*La miel silvestre*).

Setenta y un años después

Es evidente que Quiroga ordenó sus quince relatos equilibrando el efecto que ellos producirán en el lector. Hacia el final, con *Nuestro primer cigarro* y *La meningitis y su sombra* (título que juega con la siniestra expectativa del destinatario) el antologista distiende la constricción acumulativa de los *horrorosos* finales anteriores.

De algún modo, se siente la presencia de Horacio Quiroga, el inteligente, el cuidadoso, el intransigente, el duro y tierno Quiroga que dejó su estilo de ser hombre en todo lo que escribió. Un escritor que, cincuenta años después de su muerte es más moderno de lo que fuera en 1917.

Angel Rama

CUENTOS PARA MIS HIJOS (*)

Prólogo

En la segunda década del siglo, durante su permanencia en Misiones, Horacio Quiroga, quien ya era padre de dos niños —Eglé, nacida en 1911 y Darío, en 1912— interrumpe la redacción de algunos de sus grandes cuentos de tema selvático, para intentar la literatura infantil. A ese género se consagra años enteros, publicando en los periódicos argentinos relatos que agrupa bajo el rótulo "Los cuentos para mis hijos".

Curiosamente este título lo abandonará en las series que publique en forma de libros o en otras que remita a distintas revistas porteñas. Sin embargo, nos parece muy difícil encontrar una definición más exacta de su literatura infantil que ésta: "Los cuentos para mis hijos".

Fue para ellos que los escribió y aun podría decirse que sin la Eglé y el Darío de cinco y cuatro años, que daban vueltas en torno al padre mientras éste trabajaba y para quienes él traía animales del bosque que buscaban domesticar, Horacio Quiroga no se habría planteado la idea de escribir cuentos infantiles.

Hay que decir que nada parece más difícil para un escritor que ha ido aguzando su capacidad de observación naturalista, desarrollando el rigor y la fuerza de su interpretación de la naturaleza y del destino del hombre dentro de ella y que se ha propuesto transformarse en un "duro", que adaptarse de pronto al universo del niño, a su lenguaje, a su interpretación de las cosas. El lo confesó con toda llaneza y humildad: "Quien escribió estas cartas (se refiere a la serie *El hombre frente a las fieras*) fue un padre: y las escribió a sus dos hijitos, en el mismo lenguaje y en el mismo estilo que si hablara directamente con ellos. Si nos equivocamos al pretender llegar hasta ellos sin intermediario, paciencia; si no, nos felicitaremos vivamente de haberlo intentado con éxito". Esos "intermediarios", como en otro texto reconocerá, son los mayores, los adultos, los maestros.

(*) Ed. Arca, Montevideo, Arca 1977.

La producción de cuentos infantiles de Horacio Quiroga es mucho más amplia de lo que normalmente se cree: los **Cuentos de la selva para los niños**, probablemente el volumen más difundido, apenas si representa la vigésima parte de lo que Horacio Quiroga escribió para los niños, para sus hijos, en la revista "Billiken", en "Caras y Caretas" y por último en un volumen destinado especialmente a la enseñanza escolar, titulado **Suelo natal** (Buenos Aires, 1931), en colaboración con Leonardo Glusberg. De ese enorme conjunto hemos seleccionado, luego de consultar a diversos maestros, diez cuentos, algunos de los cuales son nuevas versiones más simples, mejor adaptadas a la mentalidad y comprensión de los niños, de algunos de sus cuentos más famosos (como es el caso de *Anaconda*). Es por lo tanto una selección cuyo propósito pedagógico es evidente: quiere llegar al niño, quiere contribuir al desarrollo de su fantasía, al conocimiento de la realidad y simultáneamente al aprendizaje de un idioma que nunca podrá conocerse mejor que en el trato con un gran escritor nacional, que es al mismo tiempo reconocido internacionalmente. Por lo mismo solicitamos a un especialista como el profesor Héctor Balsas que agregara los "Ejercicios" necesarios a la mejor comprensión del texto.

De los muchos enigmas de la vida de Quiroga uno de los más insondables es el de su intensísimo amor por los hijos y su deliberado propósito de hacer con ellos hombres nuevos, seres integrados a la naturaleza, parte de ella, como plantas o animales, y a la vez capaces de coraje, de tesón, de ternura, de entendimiento de ese concierto que une todo el reino natural, por ásperas y terribles que sean a veces las pautas de su extraña y envolvente música. Por eso no quiso nunca escamotear a sus hijos la existencia del sufrimiento, aun de la crueldad, porque supo claramente que no podía resguardarlos para siempre en una campana incontaminada, sino que debía ponerlos progresivamente en contacto con el mundo real donde un día serían hombres y mujeres enfrentados a la vida. Quizás de tal actitud proceda ese resplandor de verdad que como una llama alimenta desde adentro cada uno de sus cuentos.

Angel María Luna

CUENTOS DE LA SELVA (*)

Horacio Quiroga nos acerca la selva. Y la muestra con la grandeza de la soledad herida de aullidos y ecos. Vivifica al árbol, al pantano, al estanque, al río y los hace suyos; está siempre en el tremendo sacudón de las distancias oscuras; plantea la fuerza natural y la controla con una elegancia plástica, sin endurecimiento, con un lenguaje llano y profundo; elocuente y real. Sus personajes se presentan decididos; las voces de la selva resuenan en su palabra.

Es el narrador, sin temor a narrar; lo hace naturalmente, con la valentía de la capacidad realista y creadora. Se pasea erguido, potente, señor; maneja con maestría la geografía de las distancias y del tiempo y recoge de la soledad que lo abruma y lo envuelve, su propio eco, de resonancias increíbles, hondas, lejanas, temblorosas.

Y así logra apasionar, porque la selva subyuga, amordaza y atrapa; es la sombra del árbol —quieto o sacudido—; o el rugido de la fuerza incontenible; es el río que hace temblar la tierra con su andar de leguas. La selva no espera conquista porque es dueña de la soledad que la hermanó con la libertad; por eso es libre, temible, amplia, música entre horizonte y horizonte.

Hay siempre un equilibrio entre el hombre y la selva. Y él —Quiroga— es "hombre-selva".

El silencio y el aullido entre el bosque y la sombra, son las voces íntimas de la naturaleza virgen.

El cuentista se incorpora frente a lo tremendo, a lo potente, a lo que duele, a lo que casi no tiene solución. Ha llegado a auscultar el corazón agitado y bravío del monte y se ha identificado con él, en un severo tono de augusta presencia, ante lo grande y majestuoso de ese abismo de profundidades insospechadas y que en rugido, trino o viento, respira convulso por entre las copas de los árboles.

(*) **Cuentos de la selva**. Prólogo y notas de Angel María Luna, Ed. de la Plaza, Montevideo, 1978.

Se rodea de él y se complace en hacerse rodear; vibra en él; se hunde deliberadamente en él para sumergirse en un aislamiento avasallador.

Es su conquista. Y allí está él —Quiroga—, como un tronco áspero de la selva, cáscara o raíz o nervio, de lapachos o coronillas o quebrachos, endurecido en la intemperie del silencio y del dolor.

Sus choques con todo lo natural e inexplorado, es, en ocasiones, perverso. Existe un intercambio entre hombre y sordidez salvaje; un entregarse mutuo en una mudez envolvente. La característica de su estilo, clarea el ambiente porque justamente su estilo narrativo es fuerte, limpio y valiente; apasionante y grave, con juego de expresiones que realmente asombran.

Su manera de decir lo hermana, sencillamente, sin proponérselo, con el misterio violento de la selva, y lo salvaje aparece reflejado en una adjetivación ajustada y, desde luego, adecuada al ambiente y a las circunstancias.

En sus cuentos, los personajes son los animales, dueños del escenario. Los ubica, los enfrenta de tal manera, que se oye palpitar el corazón del monte, del río, del árbol, del silbido culebreado, del silencio y del rugido.

Usa moderadamente las voces onomatopéyicas, logro muy difícil en las descripciones.

Aparece de pronto, frente a una inmensidad agobiante, a un desgarramiento de tronco o fiera, la ternura de una madre gama, dulcificante y suave, casi como una canción de cuna, "la oración de los venados", "el padrenuestro de los venados chicos".

Los contrastes en la narración, sorprenden: frente a una víbora que enrosca su furia y que amenaza saltar y matar, las abejas levantan sus espirales rubios en un vuelo acaramelado y de poesía.

El autor, entonces, se maneja con esos efectos que asombran y que conducen al lector al fondo mismo del bosque y lo interna y lo hace partícipe de la lucha. Horacio Quiroga lo consigue con facilidad, con energía y con dureza; con ternura y con cariño. Es que él es la selva y la profundidad; es la vibración de un reino majestuoso, libre y virgen con el encanto de las cosas no exploradas y con la valentía y decisión del hachero que se propone abrir caminos y los abre. Por eso mismo es que en todas las narraciones y más precisamente en sus cuentos, hay siempre un eco de la lejanía que amenaza y tienta.

La selva y él son hermanos en el destino de la libertad. Grita en el silencio del bosque, y el monte, apasionado y tremendo, le responde con

resonancias increíbles. Voz y eco, vueltos alas sonoras en medio de lo sombrío y callado.

El tono, la música, la sonoridad, los quejidos lamentosos, los trinos del bosque, llegan hasta él para que él los cuente y recorren sus venas y su sangre y palpitan como corrientes del tiempo, en impulso y búsqueda de nuevas vidas.

En estos cuentos para niños, el escritor enseña a enfrentar la naturaleza, empaparse en ella y vencerla para poner a los pequeños en la senda de afrontar la vida. Ejerce una importante docencia de valentía, de esfuerzo, de lucha hacia la conquista.

Ayudar y enseñar a un niño a dominar la fuerza de la naturaleza, equivale a ponerlo en marcha hacia grandes destinos; es robustecer su fe; es hacerlo fuerte frente al fuerte; es aleccionarlo para la lucha de conquistas, con la pujanza de adentro y de afuera.

Es la lección del Maestro; es la enseñanza del hombre que conoce al hombre y a la fiera; el que se ha vuelto selva, para hacerse más hombre.

Emir Rodríguez Monegal

DIARIO DE VIAJE (*)

No se ha encontrado aún el cuaderno borrador que, evidentemente, llevaba Quiroga junto al **Diario de Viaje**. Allí anotaría, quizá, muchas de las composiciones que luego iban a integrar **Los arrecifes de coral**. Sólo ocasionalmente recogía en las libretas alguna página. Así, por ejemplo, el 22 de abril copia un primer estado del poema en prosa que se inicia: "Tenía la palidez elegante y mórbida..." (1); el mismo día transcribe un fragmento en prosa que habría de incorporarse, con cierta violencia, al *Cuento sin razón, pero cansado* con el que obtuvo el segundo premio en el concurso organizado por el semanario La Alborada, (2). Del cotejo de ambos textos con las versiones definitivas se pueden extraer observaciones estilísticas de interés, según se señala en la nota 37 al **Diario**.

Otras veces, Quiroga se ejercitaba anotando —sin especificación alguna y en las últimas páginas de la primera libreta— repentinas ocurrencias, metáforas aisladas, como éstas que aparecen, escritas al invertir la página, en la foja 46 v.: (En sus ojos) Ostentaba sobre el puente, sobre la borda, sobre el ultramarino (disipado del) acerado de

---

(*) Fragmento de la "Introducción", a **Diario de viaje a París de Horacio Quiroga**, Apartado de la Rev. del I.N.I.A.L., Año I, Tomo I, Montevideo, 1949.

(1) Este poema integró luego **Los arrecifes de coral**, Montevideo, "El Siglo Ilustrado", 1901, págs. 19-20.

(2) El concurso de cuentos fue organizado por Constancio C. Vigil, director de La Alborada. El jurado, que integraban José Enrique Rodó, Javier de Viana y Eduardo Ferreira, se expidió el 26 de noviembre de 1900. El primer premio fue concedido a Oscar G. Ribas por un cuento titulado *La fruta de los olivos*; el tercero a Américo Llanos, (en realidad Alvaro Armando Vasseur), por un cuento titulado *Página de la infancia y para la infancia*. (Véanse las actas correspondientes en La Alborada, 2ª época, Año IV, Nº 142, Montevideo, diciembre 2 de 1900, págs. 1345-46). Quiroga se había presentado bajo el seudónimo de Aquilino Delagoa, y, aunque entonces ya se había revelado su paternidad, con tal nombre fue publicado el *Cuento sin razón pero cansado*, en el mismo semanario. (Véase 2ª época, Año IV, Nº 143, Montevideo, diciembre 9 de 1900, págs. 1359-61). Posteriormente, Quiroga lo incluyó en **Los arrecifes de coral**, Montevideo, "El Siglo Ilustrado", 1901, págs. 147-160.

las últimas lontananzas, su figura incomprendida y fatal". (3)

El **Diario** preserva, incluso, composiciones que Quiroga no recogió siquiera en el cuaderno preparatorio de **Los arrecifes de coral**, como, por ejemplo, el poema a *La Venus de Milo*, que fecha el 7 de mayo, o *Del Natural*, que transcribe el 22 de mayo.

Pero, en esta materia el interés del **Diario** es bastante menor. Su principal, su auténtico, valor consiste, en realidad, en la luz que arroja sobre la psicología literaria de Quiroga, sobre sus preocupaciones como creador, sobre sus ambiciones y desmayos. En tal sentido el testimonio resulta único. Ya se han señalado en la segunda parte de esta Introducción la naturaleza de sus observaciones y su tendencia a convertir rápidamente en materia literaria el suceso o el sentimiento vivido. A esas indicaciones cabría agregar otras, coincidentes, que muestran a Quiroga preocupado por afinar su instrumento verbal hasta que le permita expresar los más sutiles matices que capta con aguda visión. El 31 de marzo anota, por ejemplo: "Notablemente hermoso el color del agua. Es un verde profundo y transparente: esa es la palabra. Un verde inglés de pintura, en estado líquidamente nítido a la luz. La espuma es blanquísima; y si el borboteo de la hélice la arroja al interior de las aguas, parece verde, verde sauce, verde nilo". Y al día siguiente, con menor acierto, agrega: "Vuelvo a observar con detención el mar a los costados del buque; es un color indefinible, ahora que el Sol da de lleno. Es un azul tan verdoso y un verde tan azulado que da la perfecta ilusión de la solución de una piedra preciosa. Es tan pura el agua, (y tan) limpia y transparente que parece que respirara. (ba). Es un color profundo y transparente. A la tarde, cuando el Sol declina sobre la horizontalidad encrespada de las olas, sus crestas se despenachan en una lluvia de topacio crema, finamente opalescentes sobre el verde intenso (del p) de la plana".

Pero, hay anotaciones, mucho más reveladoras, que se refieren a la creación literaria misma, y que presentan a Quiroga oscilando entre una pura alegría, una dichosa exaltación, en que se siente seguro de sí y escribe, sin rubor: "... me han entrado unas aureolas de grandeza como tal vez nunca haya sentido. Me creo notable, muy notable, con un porvenir, sobre todo, de gloria rara. No gloria popular, conocida, ofrecida y desgajada, sino sutil, extraña, de lágrima de vidrio", (3 de abril) —hasta un estado de depresión, en que experimenta la náusea del creador hacia

(3) Véase la nota 44 al **Diario**. En las fojas 47, 47 v y 48 de la primera libreta aparecen otras anotaciones semejantes.

su propia obra: "Abril 5 - 4 p.m. Acabo de dejar el lápiz, impotente por completo para escribir. Hay días así, y esto me ha pasado dos o tres veces en este viaje. Es una laxitud, una repugnancia enorme; parece que lo que escribo fuera vomitado, dejándome igual impresión. Fuera en esos momentos tan difícil seguir escribiendo como comer dulces enseguida de una indigestión". (4) También lo muestra el **Diario** escudriñándose, infatigable en el análisis, intentando describirse (o quizá descubrirse):

"Anoche mascullé mientras dormía cosas literarias. Apenas me levanté hoy, comencé a escribir; después de comer, a escribir. En este momento dejo el (lápiz) papel y tomo la libreta. Estoy contento porque he sacado algo que me ha satisfecho enormemente. Es una fantasía. ¿Me gustará lo mismo de aquí a cuatro meses? Es difícil. De cualquier manera, hoy gozo, porque veo que no he muerto, que aún —trabajándome— puede que llegue a no mala altura.

"Hay días felices. ¿Qué he hecho para que hoy por tres veces me haya sentido con ganas de escribir, y no solo eso, que no es nada; sino *que haya escrito*? Porque este es el flaco de los desequilibrios: 1º: No desear nada; cosa mortal. 2º: desear enormemente, y, una vez que se quiere comenzar, sentirse impotente, incapaz de nada: Esto es terrible.

"Nos falta la acción. Colocamos un (a) magnífico mango a la azada, y, al primer (mango), golpe, se quiebra el hierro. O si no, en cuanto tomamos la herramienta, las fuerzas nos abandonan por completo. Si es infierno el aborto, infierno es no producir. En aquel todavía puede gritar el germen desesperado; en éste el músculo se hunde en el vacío, como un brazo que agita desesperadamente una honda que no tiene piedra". (7 de abril)

Y lo revela, en fin, en sus últimos días de suplicio tantálico, aprendiendo que el hambre es, a veces, compatible con el arte: "Esta mañana no almorcé, porque no tenía con qué. Sin embargo, tenía mucha hambre. Y a pesar de todo, estos son los días más inspirados que he tenido. Héteme escribiendo a menudo. Y creo que no con mal resultado". (29 de mayo). Aunque otras veces la dura lección sea distinta: "En el Luxemburgo. Vengo todas las mañanas. Hace un día espléndido. El jardín precioso. Me siento inspirado; pero no puedo escribir nada. Si

(4) Hay otros momentos de depresión; por ejemplo éste, del 29 de mayo: "Me queda —y creo por toda la vida— la desconfianza de mí mismo. No porque no pueda escribir cosas que me agraden, sino porque creo que lo que me gusta no gustó a los demás, y aún más, porque los versos no tienen más valor que la música y una que otra variedad de estilo".

trazo un renglón y busco una rima, en el interior estoy buscando qué comer" (6 de junio). (5)

De regreso a Montevideo, Quiroga iría depurando lentamente sus impresiones, fijándolas en breves páginas, con las que colaboró en distintas publicaciones literarias, o reviviéndolas en el tumulto juglaresco del *Consistorio del Gay Saber*, hasta apresar en **Los arrecifes de coral** la esencia —y, también, los accidentes— de su experiencia parisina, de su aprendizaje modernista.

(5) Los versos aquí aludidos serían, quizá, los que Quiroga tituló: "Versos escritos con hambre". (Véase José L. Gomensoro, **Crónicas Literarias. De cómo pasa, en la historia de las letras de América, la figura de Quiroga**, en **Salto en su Centenario** —1837-1937—, pág. 101).

Napoleón Baccino Ponce de León

EL SALVAJE

NOTICIA PRELIMINAR (*)

En 1920 Horacio Quiroga reunió en volumen un total de quince cuentos para la Cooperativa Editorial Limitada "Buenos Aires", Agencia General de Librería y Publicaciones, que antes había publicado otros libros suyos. Tiempo más tarde la editorial bonaerense-madrileña Babel (Biblioteca Argentina de Buenas Ediciones Literarias) reeditó el libro que toma su título del primer cuento; se desconoce la fecha precisa de esta tirada dado que ella no figura ni en la portadilla ni en el colofón. Por las escasas variantes entre una y otra edición, es factible que no se separen demasiado en el tiempo.

Los textos que el autor incluyó en *El Salvaje* ya habían sido publicados, sin excepción, en revistas literarias y de actualidades del Río de la Plata, entre diciembre de 1906 y marzo de 1919. Como se ve, un período muy vasto.

Si la correspondencia del escritor no alude a las peripecias de este libro, y sólo reflexiona casi tangencialmente sobre algunos de los cuentos incluidos, cabe aquí —más que en ningún otro volumen— articular sus relaciones con las revistas, fuente económica (a veces único surtidor) y canal de comunicación con el lector. En rigor —y la reflexión que sigue no es marginal— nunca se ha estudiado debidamente el problema; para ello, aportamos algunas de sus opiniones, diseminadas en su correspondencia a lo largo de tres décadas:

(1) "Por otro lado en Caras y Caretas me han hablado efusivamente, pidiéndome más frecuente colaboración. El 3 llevé un cuento, ayer otro,

(*) Correspondiente a **El Salvaje**, en **Todos los cuentos**, Col. "Archivos", ed. crítica, Napoleón Baccino coordinador.
Asociación Archivos de la Literatura Latinoamericana, del Caribe y Africana del siglo XX, en colaboración con Ediciones UNESCO y Fondo de Cultura de España, Madrid, 1993.

y me he comprometido otro para el Lunes próximo. A más, pídenme notas para ilustración callejera, tipo Hipnotismo, Curiosidades del Zoo, etc. En este mes les sacaré 60 u 80 pesos, y espero que no baje de 40 todos los meses, lo que es bien." (A José María Fernández Saldaña, en: *Cartas inéditas de Horacio Quiroga*, tomo II, *ibidem*, p. 124; mayo 7 de 1907.)

(2) "Vamos bien por aquí, aunque un tanto pobres. Vivo de lo que escribo. Caras y Caretas me pagan (sic) $ 40 por página, y endilgo tres páginas más o menos por mes. Total: $ 120 mensuales. Con esto vivo bien. Agrega además $ 400 de folletines por año, y la cosa marcha. Pero marcha despacio, con lo que no puedo andar ligero. (A J.M. Fernández Saldaña, *ibidem*, p. 142; marzo 16, 1911.)

(3) "Recibí su última con original de Crítica. Ya antes había remitido precisamente a El Hogar dicho croquis, seguro como estaba de que el España no hallaba fondos para sostener mi colaboración semanal, con precio fijado por mí, según carta de Botana! Lo que creo pasa es que no interesa mi producción a su Magazine. Son cosas demasiado serias y sin efectismos. Igual pasará con El Hogar, si no me equivoco. Este, con Atlántida, Caras y Caretas y demás, están exclusivamente al servicio de la sociedad mujeril, y su literatura. Por suerte queda aún La Prensa, grave y constante para (...)" (A César Tiempo. En: *Cartas inéditas y evocación de Quiroga por César Tiempo, ibidem*, p. 43; abril 24, 1935).

(4) "Escribir en La Prensa: Ando madurando dos o tres temas experimentales (...) Y a propósito: valdría la pena exponer un día esta peculiaridad mía (desorden) de no escribir sino incitado por la economía. Desde los 29 o 30 años soy así. Hay quien lo hace por natural descarga, quien por vanidad; yo escribo por motivos inferiores, bien se ve. Pero lo curioso es que escribiera yo por lo que fuere, mi prosa sería siempre la misma. Es cuestión entonces de palanca inicial o conmutador intercalado por allí: misterios vitales de la producción, que nunca se aclararán". (A Ezequiel Martínez Estrada, *ibidem*, tomo II, pp. 138-139; agosto 26, 1936).

Este amplio muestreo, abarcador de casi todo su ciclo de creación narrativa, puede compararse con el parco estilo de las cartas a Luis Pardo reunidas en el nº 18 de la Revista de la Biblioteca Nacional (Montevideo, mayo 1978). En ellas se encontrarán algunos intereses aislados, pero más que nada simples trámites administrativos. Precisamente sobre éste dirá en un artículo del 11 de marzo de 1928:

Luis Pardo, entonces jefe de redacción de Caras y Caretas, fue quien exigió el cuento breve hasta un grado inaudito de severidad.

El cuento no debía pasar de unas páginas, incluyendo la ilustración correspondiente. Todo lo que quedaba al cuentista para caracterizar a sus personajes, colocados en ambiente, impresionarlo y sacudirlo, era una sola y estrecha página. Mejor aún: 1256 palabras.

No es menester ser escritor para darse cuenta del tremendo martirio que representa hacer danzar muñecos dramáticos en esta brevísima cárcel de hierro (...) Y como faltar, faltaban casi siempre las cien o doscientas palabras necesarias para dar un poco de aire a aquella asfixiante jaula (...) el que estas líneas escribe (...) debe a Luis Pardo el destrozo de muchos cuentos, por falta de extensión; pero le debe también en gran parte el mérito de los que han resistido. ("La crisis del cuento nacional", La Prensa. Recopilado en: *Obras inéditas y desconocidas de Horacio Quiroga*, Montevideo, Arca, 1970, prólogo de Roberto Ibáñez, notas de Jorge Ruffinelli, pp. 92-96).

Las dos primeras citas que espigamos de la correspondencia a Fernández Saldaña, proceden de una etapa relativamente feliz y arborescente de su escritura, pero enfatizan, machaconamente, el aspecto lucrativo de la tarea. Las dos últimas (en cartas a César Tiempo y a Martínez Estrada), evocativas y recapituladoras de su *background* como colaborador de publicaciones periódicas, aportan elementos de mayor riqueza conceptual. Los cuentos reunidos en *El salvaje* habían sido publicados en las siguientes revistas porteñas: Caras y Caretas (ocho relatos), Fray Mocho (seis), el mensuario Plus Ultra (dos),

Tipos y Tipetes (uno), y la revista literaria montevideana Pegaso (un cuento). Cuatro textos fueron ensamblados en uno ("Cuadrivio laico"), y dos pasaron a componer el cuento epónimo del volumen.

Quiroga se quejaba de las entregas para "el servicio de la sociedad mujeril", entendiendo por tal historias sentimentales de baja estofa; pero no se hurtó de la inclinación a satisfacer dicha avidez. Entre los que, atendiendo a sus contenidos más explícitos, podríamos llamar sus cuentos "de amor" (que apenas superan la veintena en toda su carrera literaria), la mayoría fueron redactados entre 1905 y 1918. En este volumen ingresan: "Tres cartas... y un pie", "Cuento para novios", "Estefanía", "La llama", "Fanny"; "Lucila Strindberg" y "Un idilio", casi la mitad del libro y, además, situados linealmente en la indización. La disparidad de calidades no elude caídas folletinescas, las mismas que tanto desprecio le inspiraran.

La carta a Martínez Estrada incluye algunas confesiones que, si no son muy novedosas, sintetizan todas las anteriores. Sin duda hasta el lector más desprevenido de la correspondencia quiroguiana, notará

que el narrador y el hombre de la madurez encontró en el excepcional escritor argentino (por entonces muy joven) a su mejor interlocutor. Si Quiroga escribe "por motivos inferiores", en lo que no debe descartarse cierta postura de "anti-intelectual", lo hace sujeto a urgencias y exigencias exteriores a la creación. Sin embargo, la apelación final al misterio entraña: o bien una delicada forma de la contradicción, o bien la posibilidad del autoengaño en las convicciones más acendradas. Sea como fuere, el muy preciso reproche y reconocimiento a Luis Pardo, establece la situación del acto de escritura, a tener muy en cuenta para leer *El salvaje*, quizás más que el resto de su obra, pues allí se encuentran las claves de la mayoría de las numerosísimas modificaciones a que somete a estos cuentos.

La concisión y la brevedad "de hierro" que le exige la revista lo obligan a "depurar ripios" (como él mismo dice en su *Decálogo del perfecto cuentista*"), a trazar a sus personajes en ligeras pinceladas. Cuando recobre un espacio de mayor libertad —el libro—, tomará el pleno poder de la palabra, que el sistema de intercambio de sus productos literarios le impedía. Porque, si los $ 20 que pagaba *Fray Mocho* en agosto de 1916 (tal como figura en epístola a Pardo), eran "irritantes": "¡Más qué hacer! Preciso es vivir, y por eso le ruego que me publique cuanto le parezca".

En lo que respecta a los otros núcleos temáticos no hay mayores novedades, salvo la deliberada indagación en el territorio de lo fantástico con el cuento que da nombre al volumen. Los extranjeros, los europeos, revistan aquí no en la función colonialista paradigmática de *Cuentos de amor de locura y de muerte* (si se exceptúa "Una bofetada"), sino observados desde la desesperación y la muerte de la Primera Guerra Mundial ("Los cementerios belgas"), o en ese ejercicio, de algún modo premonitorio de sus desterrados, que es "Los inmigrantes".

José Luis Guarino

PASADO AMOR (*)

("Las desdichas de un amador constante")

De Quiroga se ha dicho que "fue un amador constante". Podríamos añadir que un desdichado amador constante. Algunas veces porque el suyo fue un amor imposible. En otras, porque arruinó al ser amado, como si un destino terrible desencadenado fuera o dentro de él mismo, impidiera la conquista amorosa que se proponía, o destruyera la que ya había concretado.

De su primer fracaso sentimental nos dan cuenta Delgado y Brignole ("Vida y obra de H. Quiroga"): en los carnavales salteños de 1898 había conocido a María Esther, a quien pretendió raptar, con la complicidad de la mucama, que de cómplice a último momento pasó a delatadora. Esta María Esther sería la heroína de *Una estación de amor*. Ana María Cirés, con quien se casa en 1910, fue obra de las mujeres jóvenes que asaetearon a nuestro escritor. Los padres al fin cedieron, pero a qué costo: deseando trasladarse desde Buenos Aires hasta Iviraromí para estar junto a su hija, quizás inquietos por el porvenir que le esperaba, Pablo Cirés, el padre, no llega. Sucumbe a raíz de un síncope antes de radicarse.

El fin de Ana María Cirés, cinco años después de su casamiento, anuncia el desenlace trágico de Alicia, el personaje de "Pasado amor". Aunque menos notorio, el fracaso de su segundo matrimonio era seguro, dado el irreversible deterioro de las relaciones con María Elena Bravo, cuando el escritor se quitó la vida. Pero entre sus dos casamientos, existe en su vida otro amor contrariado, que pasa a ser materia literaria.

En 1925, se enamoró perdidamente de una joven de 17 años, que se llamaba Ana María Palacio, hija de un matrimonio venezolano. La resistencia de los padres obliga a los dos amantes a comunicarse mediante mensajes envueltos en tubos de palo raspado, cartas en clave y otros medios semejantes, hasta llegó Quiroga a cavar un túnel para

(*) Diario "El Pueblo", Salto, 31-V y 2-VI-1994.

raptarla. La joven fue alejada misteriosamente y el enamorado no tuvo más remedio que desistir. Esta aventura de amor fracasado forma parte de la anécdota de **Pasado amor**, que el narrador publica en 1929.

Para esa fecha, Quiroga hace muchos años que es considerado un maestro de la narración breve, quizás el más grande de Sudamérica. Tal era el resultado de la publicación de **Cuentos de amor, de locura y de muerte**, de 1917, "su libro más rico y heterogéneo", según Rodríguez Monegal. Ya había también publicado **Los desterrados** que según el mismo crítico, "presenta un Quiroga magistral y sereno, dueño de su plenitud". (Emir Rodríguez Monegal: Objetividad de H.Q.).

Por su parte, Quiroga el hombre, ha pasado por el suicidio de su primera esposa, el todavía cercano idilio prohibido con Ana María Palacio, se ha casado con María Elena Bravo y es padre de otra hija, llamada también María Elena, a quien apoda Pitoca.

En 1929 la editorial Babel publica **Pasado amor**. De esta novela se vendieron en librerías cuarenta ejemplares. Hubo frialdad del público y de la crítica.

Y no todo se debe a la calidad de la obra. Ya el triunfo literario de "Los desterrados" había chocado con la indiferencia de nuevas generaciones contrariadas por los rudos personajes y ambientes quiroguianos, alentados por grupos deslumbrados por Güiraldes y Don Segundo Sombra.

Pasado amor se fundamenta en las relaciones sentimentales de un triángulo amoroso: Morán - Magdalena - Alicia. (Recuérdese que en **Historia de un amor turbio** ocurría algo semejante: Eglé - Mercedes - Rohán). La verdadera pasión transcurre entre Morán y Magdalena. Aquel, representación del propio Quiroga, ha perdido a su esposa Lucila, y retorna luego de dos años de ausencia, en los que ha intentado olvidar el suceso. La viuda de Iñiguez, madre de Pablo, Salvador, Marta y Magdalena, será la verdadera antagonista de Morán. Primero recibe a éste con devoción, y por poco le "ofrece" a su hija menor. Luego se empecina en la separación de ambos, y aliada con los otros hijos, corta de raíz toda comunicación, espía y requisa hasta las más secretas relaciones y finalmente le impone que comunique a su pretendiente su "voluntaria" decisión de ruptura definitiva.

En el otro ángulo está Alicia Hontou. Es también hija menor de la familia paraguaya que integran doña Asunción —también viuda—, y los hijos Roberto, Etién, Miguel, Eduvigis y Alicia. Estos dos hogares son frecuentados por Morán, pero Alicia parece más el desahogo de los fracasos de los otros dos amantes.

Entre los Iñiguez y los Hontou, aparece la pareja formada por Harvard Ekdal —sabio naturalista casi siempre aplicado a sus investigaciones— y su joven esposa Inés, un poco "vedette", y otro poco confidente y consejera de Morán.

Menos interesan doña Aureliana y sus hijas, a cuyo cuidado queda la casa de Morán en las largas ausencias de éste.

Quiroga mismo comentó alguna vez que él "no consideraba tan a menos sus novelas como en general lo hiciera la crítica". Martínez Estrada dedicó un largo párrafo de elogio a "Pasado amor": "Si Quiroga no fuera más grande por la consumada habilidad con que narra... lo sería por la inteligencia con que deja de lado lo que el lector está necesitando que se le diga para poder respirar. Eso sería bastante, a falta de otras cualidades que él posee, para que yo lo considerara una de las figuras más expresivas y personales de la literatura contemporánea".

En cambio Noé Jitrik la ha calificado lapidariamente de "execrable". Y en general la crítica o la alude soslayadamente, o la niega rotundamente.

A nuestro juicio, **Pasado amor** aparece como un brote nuevo crecido a destiempo en el viejo tocón. Quiroga viene del romanticismo, atraviesa su experiencia modernista y se engolfa en el realismo y en el naturalismo, donde produce sus mejores cuentos. Tiene el mérito de haber abierto camino al realismo fantástico, en cuyo ámbito produce narraciones cortas memorables.

"Pasado amor" tiene un planteo y un desenlace excesivamente sentimental, al modo de las novelas decimonónicas. Carece de concisión y en sus cuarenta y dos capítulos cae en digresiones y se dispersa. Aparecen así otros temas secundarios, como el relativo al mejor modo de cultivo de la yerba mate, aspecto en el cual se oponen la técnica de Morán y la de Salvador Iñiguez, o los escarceos científicos de Ekdal, no del todo delineados en la narración, o las reflexiones y conclusiones personales de Morán sobre sus contrariados amores con Magdalena.

Tiene por añadidura alguna escena poco verosímil, como la recepción de que es objeto Morán en el velatorio de Alicia, donde la madre de la difunta recibe con filial cariño al causante del envenenamiento de su hija, y los hermanos gastan atenciones con el recién llegado, luego de mandar a buscarlo, lo salen a recibir, se preocupan porque la lluvia ha mojado su ropa, lo despiden con el mayor de los respetos.

Pero fundamentalmente, la falta de objetividad es el pecado capital de esta novela.

Si la obra estuviera narrada en primera persona, se le podría atribuir a Morán la ceguera. Pero es el autor quien habla por medio del personaje, y quien está de acuerdo con él.

Así, ataca contra los Iñíguez, especialmente contra la madre de Magda, señalándola como la gran culpable del fracaso amoroso. Ella y la religión.

Porque las creencias de su amada la separan irremediablemente de él.

Acomete contra el Destino, contra la educación impartida a la joven, en el seno familiar. Nunca una mirada retrospectiva. Una reflexión sobre sí mismo. Ni una leve sospecha de que algo en él mismo pudiera ser también impedimento, él, que por ejemplo, jugaba con el amor a dos puntas.

En resumen, **Pasado amor** es como un empecinado rebrote del superado tocón, sobre el cual ya había crecido vigoroso el injerto del mejor Quiroga.

Alberto Zum Felde

ESTUDIO PRELIMINAR (*)

Todo —o casi todo— lo que ha escrito Quiroga, es fuertemente interesante; pero es la vida salvaje de las Misiones lo que le ha dado la materia más viva, y tal vez la más perdurable de su arte.

La existencia primitiva en aquel territorio tropical, de bosques vírgenes, esteros inmensos, ríos torrentosos, tempestades eléctricas, donde la naturaleza se prodiga con la misma intensidad en el jugo de los frutos y en el veneno de los aguijones, donde la tierra regala dos cosechas al año y aniquila con las fiebres de sus paludes, donde el hombre, lejos de las leyes y de los hábitos de la civilización, vuelve a encontrar en el fondo dormido de su ancestralidad, las primeras revelaciones del instinto y del dolor, ha sido campo propicio para el temperamento estético de Quiroga.

Lo raro, lo extraordinario, sigue siendo la nota fundamental en **El Salvaje** y **Anaconda**, como lo fuera en **El Crimen del Otro**, en **Cuentos de Amor de Locura y de Muerte**. Su visión alucinatoria se ha apoderado de los rasgos sugestivos que ofrece esa realidad bárbara, transformándolos en los motivos extraños de sus creaciones. Porque en él se aúnan realismo y creación.

No es sólo la vida del hombre, entregado a la doble lucha contra las fuerzas de una naturaleza que ahoga en su abrazo monstruoso y contra la rivalidad de los egoísmos en pugna por extraer a la tierra su riqueza prodigiosa; sino también la vida silenciosa de la planta y de la bestia, lo que él trasunta en su espejo de doble vista.

El nos hace penetrar tan íntimamente en la conciencia torpe y triste del peón de los obrajes, con su trabajo de bruto y sus brutales placeres, como en la vida enigmática y elemental de las hormigas y de las serpientes; en el alma feroz del capataz o el empresario de las factorías extractivas —alma de encomendero— como en la existencia

(*) Prólogo a la primera edición de **Más allá**; últimos 2 capitulillos. En el comienzo de su trabajo dice el autor: "Horacio Quiroga, la Cuarta Dimensión", así se entiende la pregunta con que inicia el último abordaje.

delicadísima de la flor, o en la del perro, sombra nuestra, que parece estar casi en los umbrales de la humanidad. Muchas veces, en sus otros relatos, ha tocado Quiroga la sensación del horror; nunca con más realidad que en éstos, de carácter salvaje.

* * *

¿Y aquéllo de la cuádruple dimensión, dónde ha quedado? Está aquí, precisamente, en este sentido del misterio, que da una profundidad mágica a sus relatos y pone un aura vaga de penumbra astral a sus personajes, aún a los más vulgares, aún a los más rudos.

Las dos dimensiones más comunes del relato son planas, por así decirlo, y representan lo simplemente objetivo de la realidad, percepción de fenomenalismo externo, en las que se mueve la mayoría de los escritores del género. El colorido, el carácter, pertenecen a este plano operante.

La tercera dimensión, es ya la de los psicólogos más agudos, la de los analistas subjetivos, y buzos del subconsciente. Es ya un plano de minoría. Pero hay todavía una cuarta dimensión —no euclidiana— la más rara de encontrar en los narradores, porque trasciende la sola profundidad concreta de los fenómenos psico-físicos, que se producen en la zona accesible a la agudeza inductiva del análisis. Está más allá —o más acá, no se sabe donde, pero está— de la fenomenalidad concreta, como algo que penetra, traspasa, satura y mueve los hechos, incoercible, fuera y por encima de todo determinismo.

Los relatos de Quiroga están impregnados de ese elemento; se mueven en ese plano. Aquella aura, este misterio, que son como zonas de sensibilidad abiertas hacia leyes ocultas de la vida, donde actúan fuerzas oscuras y desconocidas que intervienen en nuestros destinos, es lo que da a los cuentos de Quiroga esa sugestión especialísima, suya, inconfundible.

Un cuento de Quiroga se reconocería aún cuando no llevara su firma (supremo elogio para un escritor); sólo él ha traido a la narración platense y americana, ese estremecimiento indefinible de lo misterioso que acompaña a sus personajes y envuelve sus escenas.

Aún suponiendo que tal virtud sólo fuera —como diz era en Poe— efecto de cálculo, fórmula de farmacopea literaria, su mérito no disminuiría mayormente. Porque lo principal es que algo exista; *cómo* ha llegado a existir, porque procedimientos de técnica se logra, sólo interesa al análisis crítico, no al lector.

Por otra parte, débese reconocer que, detrás de toda esa teoría del artificio, de lo calculado y compuesto, que emitiera el mismo Poe —negando aparentemente la sinceridad del escritor— actuaba su real facultad intuitiva, sin la cual no hay teoría del artificio que valga; porque ésta no tiene efectividad a priori, sino a posteriori. Tal teoría no es en el fondo sino una humorada genial. Por ello, aun cuando quisiérase aplicarla a Quiroga, deja a salvo la fundamental intuitividad creadora de su talento.

Poco resta decir, en particular, dentro del carácter sintético de esta nota, con respecto a este nuevo volumen de sus relatos, **Más Allá**.

Verá el lector por sí mismo, como aparecen en sus páginas, en toda su plenitud de madurez, las cualidades extraordinarias que ya hemos señalado como definiciones del escritor, el más notable de su género, aquí en el Plata; y uno de los más notables en todo país, ya que su obra admite airosamente el parangón con lo mejor que ha dado, en el cuento, la moderna literatura.

Virtualmente, Quiroga es de los pocos —poquísimos...— escritores americanos, de categoría mundial. Si, por adversidad histórica, esta América del Sur no viviera tan al margen de la atención europea, un cuentista como Quiroga sería famoso; y sus ediciones, traducidas a otros idiomas, se sucederían por millares. Pero esta América es aún un arrabal del mundo; y la gloria de sus personalidades está tristemente limitada por el desconocimiento. No agravemos el aislamiento de fuera con la apatía de dentro; rindámosle nuestro pleno homenaje.

4

CUENTOS

Mercedes Ramírez

EL ESPESOR TEXTUAL DE "EL ALMOHADON DE PLUMA" (*)

Una vez escrita la primera línea de un relato, todo está elegido, tanto el estilo como el desarrollo de los hechos. Dada la primera línea, el resto es cuestión de paciencia; todo saldrá de ella.
Cesare Pavese

El almohadón de pluma fue escrito en 1907. Diez años después, Quiroga crea un espacio estético, extraño y lúcido, Cuentos de amor de locura y de muerte, en el que este relato, junto con otros catorce, queda perfectamente integrado. Extraído de las páginas efímeras de Caras y Caretas, en aquella antología personal, el cuento cobra su dimensión magistral. El almohadón de pluma es uno de los diez mejores del autor y, sin duda, el que plantea el más interesante problema exegético de toda su producción.

Tanto por el tema que enuncia el título como por la fecha de su composición, este cuento está incluido en el corpus de la primera parte de la obra quiroguiana, aquella en la que se registra un predominio de la estética decadente, de la influencia de Poe y la tensión conseguida en base a la temática del horror. Tiempo es de decirlo, esta zona de la cuentística de Quiroga ha sufrido menosprecio en relación con el entusiasmo despertado por la literatura "sana", la de los cuentos de monte, que se han constituido en un aura casi emblemática del escritor. Tiempo es también de decirlo, el cincuentenario de la muerte del narrador salteño ha permitido evaluar la distorsión, operada por análisis que discurren en el nivel periférico de los textos —la sintaxis discursiva y temática— o divagan por el arrabal crítico del biografismo.

Este cuento se plantea en ciento veintidós líneas y un título. En tan ceñida economía narrativa, regida por un título ambiguo, que desorienta y encubre el verdadero tema, hay materia para intentar un

(*) Revista "Deslindes" (Rev. de la Bca. Nacional) Nº 1. Marzo de 1992.

análisis que no pretende ser ni exhaustivo ni ortodoxo, pero que asume el texto literario como una estructura acabada y organizada con cohesión que no impide la fluida interdependencia de los núcleos temáticos.

Primera articulación

La articulación interna nos permite distinguir siete secuencias. Marcaremos la oración inicial de cada una de estas lexias (Barthes), de cuya enunciación consecutiva resulta la línea argumental del cuento.

1) Su luna de miel fue un largo escalofrío. 2) No es raro que adelgaraza. 3) Fue ese el último día en que Alicia estuvo levantada. 4) Pronto Alicia empezó a tener alucinaciones. 5) Fue extinguiéndose en subdelirios de anemia. 6) Alicia murió por fin. 7) Estos parásitos de las aves, diminutos en el medio habitual llegan a adquirir, en ciertas condiciones, proporciones enormes.

Pese al rumbo que toma la fábula —hacia el almohadón de pluma—, afirmamos que el cuento enteramente está contenido en las primeras ocho palabras y que es esa la historia que crece en sucesivas instancias: incomunicación-dolor de amor-enfermedad-alucinación-agonía-el monstruo en el almohadón-coda explicación.

Si la conexión entre el título y "su luna de miel fue un largo escalofrío" parece inexistente; la progresión de la historia y, sobre todo, la lectura psicoanalítica final que no es posible eludir— la ponen en evidencia.

Segunda articulación

Las siete secuencias que enumeramos son fragmentaciones de otra articulación más amplia. Así podríamos considerar la narración como la sucesión de tres subrelatos independizables aunque absolutamente interdependientes. Esos subrelatos son: a) Una historia que versa sobre la soledad en el amor. Ella se extiende desde el comienzo hasta "quedó largamente escondida en su cuello, sin moverse ni pronunciar palabra", b) Una historia de enfermedad y muerte que empieza con "fue ese el último día en que Alicia estuvo levantada" y termina con "En el silencio agónico de la casa no se oía más que el delirio monótono que salía de la cama y el sordo retumbo de los eternos pasos de Jordán". c) Una historia de terror que comienza con "Alicia murió por fin" y llega

hasta "No es raro encontrarlos en los almohadones de pluma".

Cada subrelato es una unidad narrativa armada con rigor.

Una lectura que los considere aisladamente permite, por un lado, reconocer la perfección de su estructura y la fuerza con que cada uno atrae el interés del lector. Por otro lado, esa lectura que los independiza es la que, a la vez, habilita la reconstrucción de la unidad profunda del texto. Unidad que transita por las líneas de isotopía y más allá, en un nivel profundo que, como hemos dicho, sólo puede ahondar la interpretación psicoanalítica. La crítica le debe todavía a Quiroga un estudio que urge: el análisis que la titulología —disciplina recientemente inaugurada— podría practicar en la vasta producción que va desde *Los Arrecifes de Coral* hasta *Más Allá*, pasando por todas las publicaciones aún no relevadas de las revistas argentinas.

El cuento que estamos considerando es un ejemplo de la maestría quiroguiana en el manejo del título. El almohadón de pluma, de hecho, rotula al subrelato c), el cuento de terror que cierra la narración total. Vale decir, que el título empieza a funcionar cuando la protagonista de la fábula ya ha desaparecido. Esto es tanto más significativo desde que los subrelatos a) y b) le están integramente dedicados.

La primera línea del cuento es una señal unívoca para el lector. "Su luna de miel fue un largo escalofrío" embreta la atención y la conduce por una (aparentemente) falsa vía: una mujer "rubia, angelical y tímida", frustrada en su amor, muere de una enfermedad misteriosa. El subrelato c) es como la maniobra de un guarda-aguja que, con un movimiento de palanca, conduce el tren hacia una estación no prevista. El análisis textual nos permitirá comprobar que el autor ha excluido los indicios, pero que, en cambio, ha tejido un entramado de líneas isotópicas, temas y signos. Calando el espesor de ese entramado es posible registrar lo que Greimas llama *el valor generativo de sentido del texto.*

Procederemos al análisis de los tres subrelatos marcando fundamentalmente sus códigos y sus líneas isotópicas. A este respecto, nos apoyamos en la definición de Greimas: "Par isotopie nous entendons une ensemble redondant de categories sémantiques qui rend possible la lectura uniforme du récit, telle qu'elle resulte des lectures partielles des ennoncés et de la resolution de leurs ambigüetés, qui est guidée par la recherche de la lecture unique" (1). O más sencillamente: "L'isotopie constitue une matrice de lecture qui rend homogène la surface du texte

(1) A. J. Greimas. Du sens. *Essais semiotiques*. Paris, Seuil, 1970.

puis qu'elle permet d'eliminer ses ambigüetés" (2).

Subrelato A)

Habiamos definido el argumento de este subrelato como una historia sobre la soledad en el amor. El tema estaba implícito en la primera línea del cuento. El predicado nominal de luna de miel, "largo escalofrío" adelanta lo que inmediatamente será el desarrollo de una situación sentimental con planteamiento, nudo y desenlace.

Esa historia tiene como cifra un código: el código del desamor. A su vez, ese código se va comunicando a través de los cuatro signos que lo integran: frío, silencio, enfermedad y llanto.

El ámbito espacio-temporal (tres meses, casa hostil) encuadra adecuadamente el código y sus signos.

Frío - En las primeras veintidós líneas encontramos las siguientes menciones: escalofrío, heló, estremecimiento, mármol, glacial, desapacible frío.

Silencio - En las primeras treinta y dos líneas se hacen las siguientes referencias: carácter duro, mudo, sin darlo a conocer, severidad, rígido cielo de amor, impasible semblante, la contenía, patio silencioso, eco en toda la casa, espanto callado, sin pronunciar palabra.

Enfermedad - No es extraño que adelgazara, ataque de influenza, arrastró insidiosamente, no se reponía nunca.

Llanto - Rompió en seguida en sollozos, lloró amargamente, redoblando el llanto, los sollozos fueron retardándose.

El listado de los signos que integran el código están entretejidos con dos acciones que permiten el avance de la fábula de esa historia de un desamor.

La primera es la caminata nocturna en la que la protagonista "echaba una mirada furtiva a la alta estatura de Jordán, mudo desde hacía una hora". La segunda acción es el paseo por el jardín, en el que Alicia "miraba con indiferencia a uno y otro lado", para llorar luego "todo su espanto callado".

Entre estas dos acciones, ha mediado otra, solo conocida por el narrador omnisciente: Alicia habia concluido por echar un velo a sus

(2) A. J. Greimas et J. Courtes. *Semiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage.* París. Hachette. 1979.

antiguos sueños".

El subrelato a) maneja una versión sentimental —represión y duelo—, a través de la focalización externa de una tragedia de amor planteada en el nivel consciente.

Subrelato B)

Tema: una enfermedad misteriosa y mortal. Abarca cincuenta y seis lineas y transfiere dos códigos sucesivos: código muerte anunciada y alucinación reveladora.

Signos de muerte - Amaneció desvanecida, el médico ordenó cama y reposo absoluto, seguía peor, anemia de marcha agudísima, se iba visiblemente a la muerte, amanecía lívida, en síncope, (como si) de noche se le fuera la vida en nuevas oleadas de sangre, fue extinguiéndose en su subdelirio de anemia.

Alucinaciones reveladoras - Las alucinaciones están tratadas con doble procedimiento: referencia y aún objetivación de la alucinación misma, o descripción de la transformación física que experimenta la alucinada. En veintiséis líneas se hacen las siguientes menciones: alucinaciones confusas y flotantes, a ras del suelo, ojos desmesuradamente abiertos, abrió la boca para gritar, narices y labios perlados de sudor, rígida de espanto, alarido de horror, hubo un antropoide apoyado en la alfombra que tenía en ella fijos sus ojos, subdelirio, terrores crepusculares, monstruos que se arrastraban hasta la cama y trepaban dificultosamente por la colcha, deliró, delirio.

Silencio - Los signos del silencio prosiguen sosteniendo la trama del subrelato. Como antes fueron parte del código del desamor, ahora son funciones distribucionales de catálisis (Barthes) del *código enfermedad:* (definitorio) en pleno silencio, sin que oyera el menor ruido, pleno de silencio, mudo vaivén, ahogaba sus pasos, el silencio agónico de la casa, no se oía más que el delirio.

Sangre - La sangre es un signo que se modifica adaptándose a las necesidades de la fábula. Recorre todas las variaciones sobre la anemia (falta de) hasta llegar a la "bola (de sangre) viviente y viscosa, tan hinchada que apenas se le pronunciaba la boca". En cincuenta y ocho líneas se encuentran estas referencias: anemia agudísima e inexplicable, desangrándose, muñeca inerte, anemia, en síncope, (como si) se le fuera la vida en nuevas oleadas de sangre, manchas de sangre, chupándole la sangre, la sangre humana.

Decíamos que el subrelato b) es independizable. Lo es, pero está privado de la globalidad de su sentido si no se le integra su doble funcionalidad: 1º como introyección del conflicto sentimental del subrelato a). 2º co-preámbulo del relato de terror y material de nivel subconsciente que proporciona material para la psicoanalítica del relato c).

Las cuatro series de signos que responden al código enfermedad —muerte, alucinación, silencio y sangre— se entretejen con dos acciones cardinales, como habíamos visto en el subrelato a).

La primera acción ocurre cuando después de una "estupefacta confrontación", Alicia puede separar a Jordán de la figura alucinatoria y le acaricia la mano por media hora, temblando. Esta acción es simétrica de aquella del jardín en que Alicia queda largamente escondida en el cuello de su marido, sin moverse ni pronunciar palabra. La otra acción es el gozne sobre el que rota todo el discurso. Por ese motivo la analizaremos en particular.

La tercera y gran articulación

Implícito en "El almohadón de pluma" hay otro (y es el mismo) cuento que pudo llamarse "Morir por amor".

La acción a la que nos hemos referido antes, el gozne que articula el relato, está constituido por un parlamento de cuatro palabras pronunciado por Jordán. "¡Sólo esto me faltaba!". Esta exclamación unida al tamborileo de los dedos sobre la mesa es la revelación, que permite atar todos los hilos sueltos de la trama: el escalofrío de la luna de miel, el redoblar del llanto a la menor tentativa de caricia, el espanto callado, el alarido de espanto cuando Jordán entra al dormitorio. Cuatro palabras alcanzan para que Jordán sea monstruo en la realidad, monstruo en la alucinación y simbólicamente el monstruo del almohadón.

La relación isotópica entre los subrelatos reside justamente en la internalización en el subrelato b) del conflicto emocional del subrelato a).

La protagonista está en un trance intermedio: ni está sana ni está muerta. Está enferma y en ese estado de debilitamiento, le crece desde lo más profundo del inconsciente la alucinación reveladora que replantea el juego actancial entre *el agresor* (Jordán-antropoide-monstruo trepador) y *el dador* (Alicia-rubia-angelical-tímida-dominada-succionada-anémica).

Advirtamos que en ese juego actancial, el dador estaba condenado a morir y, además, quería morir. El médico de Jordán condena a muerte a Alicia cuando le ordena "cama y reposo absoluto". En forma inconsciente Alicia quiere morir cuando "no quiso que le tocaran la cama, ni aún que el arreglaran el almohadón".

Al finalizar el subrelato b) han transcurrido noventa de las ciento veintidós líneas de la narración.

La presentación de los sucesos se hace mediante una focalización externa (heterodiégesis) que aunque a veces invade el terreno de la narración omnisciente, es la habitual de Quiroga. Aquella que le confiere ese tono distante e impertérrito; displicente y elegante que aprendió de su primer maestro, Edgar Poe.

Es también cosa consustancial de su estilo el uso cauteloso, espaciado y muy deliberado de ciertas palabras de ponderosa fuerza. Así en este fragmento: escalofrío, furtiva, incauta, hostil, insidiosamente, perlando, confrontación, porfiadas, antropoide, subdelirio. Desde luego que esta descontextualización de los términos los vuelve casi insignificantes. En sus respectivas ubicaciones funcionan asegurando la consistencia del espesor textual.

Dentro de los mecanismos de productividad de cohesión encontramos en el texto tres miradas de Alicia que se corresponden con otras tantas instancias de la fábula: 1) mirada furtiva en el regreso nocturno (expectativa-temor), 2) mirada indiferente en el paseo del jardín (pérdida-desinterés por la vida), 3) mirada extraviada en el lecho (revelación de la identidad del monstruo de la alucinación).

La zona espacio-temporal del subrelato b) se ha reducido en sus dos dimensiones: un dormitorio, cinco días. El recorte espacial es aún más estricto desde que el paseo de Jordán alrededor de la cama delimita la zona a lo estrictamente indispensable: "A ratos entraba en el dormitorio y proseguía su mudo vaivén a lo largo de la cama, deteniéndose un instante en cada extremo a mirar a su mujer".

Este paseo de Jordán aporta su carga de ambigüedad: es la extroversión de un amor desesperado o el cerco que pone la fiera a su presa.

Subrelato c)

En este subrelato funciona el código más tradicional de los cuentos de terror. Ese código obliga a partir de lo sólito o lo insólito; de

lo habitual a lo excepcional; de lo normal a lo monstruoso. Apoyándose como se apoya en el mecanismo de la sorpresa debe fundamentar suficientemente el hábito de lo cotidiano posible para que se suelte con toda su fuerza el resorte que provocará el terror.

Este subrelato se inicia con una oración que tiene un efecto distensivo: "Alicia murió, por fin". Descargado de la opresión de la agonía que el escritor tensó hasta sus más recónditas posibilidades, el lector pasa a ser testigo de una escena habitual, la limpieza de una habitación.

Los efectos se van escalonando: (la sirvienta) miró un rato extrañada el almohadón; vio manchas que parecían de sangre; Jordán ve manchitas oscuras; la sirvienta afirma que son picaduras; la sirvienta levanta el almohadón por orden de Jordán. Hasta aquí lo cotidiano. Lo insólito ya asociado con el terror, aparece cuando la mujer deja caer el almohadón. Es éste el momento en que se produce la articulación con los dos subrelatos anteriores. Cada gesto de severidad o rechazo; cada prolongado silencio interpuesto ante la calidez y enamoramiento de Alicia; aquél "sólo esto me faltaba", pueden estar implícitos como dolorosas reconvenciones en este escalofrío de Jordán que es el precio de todos los escalofríos callados que jalonaron la luna de miel de Alicia.

"Sin saber por qué, Jordán sintió que los cabellos se le erizaban". La riqueza polisémica de esta oración puede ser equiparada a la de las conocidas reticencias de Dante. ¿Premonición del trance de horror que está próximo a acontecer?. ¿Simple miedo ante lo extraordinario? (Un almohadón de pluma es liviano). El monstruo presentido —todavía no está a la vista— ¿se le revela como idéntico al que siente en ese momento, que él lleva adentro?. ¿Podría interpretarse este pasaje como una auto-anagnórisis?.

A partir del momento en que Jordán abre el almohadón desaparece como personaje del cuento.

Cabe señalar en este núcleo del relato el cambio del punto de vista del narrador. La omnisciencia se había ejercido en la zona espacio temporal de la realidad. Ahora la omnisciencia se ejerce en la zona espacio temporal que duró cinco días y un espacio que fue el interior del almohadón. Más aún, el narrador asume la focalización interna del monstruo. "Noche a noche desde que Alicia había caído en cama había aplicado sigilosamente su boca —su trompa, mejor dicho— a las sienes de aquélla...".

Este procedimiento narrativo permite reconocer la necesidad, —a los efectos de la fábula— de menciones de detalles aparentemente

prescindibles como: "El médico de Jordán le ordenó cama y reposo absoluto" y "no quiso que le tocaran la cama, ni aún que le arreglaran el almohadón". Observemos la doble función de esas acotaciones del relato que ya habíamos aplicado a la tesis del dador condenado a muerte cuando consideramos el nivel actancial del texto.

Las tres líneas finales de *El almohadón de pluma* cumplen con uno de los preceptos más tradicionales y cultivados del código de la literatura de horror: a) lo monstruoso es necesariamente posible; b) lo monstruoso debe ser una posibilidad inminente; c) lo monstruoso puede ser racionalmente comprendido.

Un narrador inesperado cierra el cuento asumiendo la triple tarea: "Estos parásitos de las aves, diminutos en el medio habitual llegan a adquirir, en ciertas condiciones proporciones enormes. La sangre humana parece serles particularmente favorable, y no es raro hallarlos en almohadones de pluma".

La displicencia elegante del tono, la pretensión cientificista de la explicación, la distancia fría que se interpone ante lo insólito nos permiten reconocer algunos de los rasgos más sostenidos del estilo de Horacio Quiroga.

Joseph Vechtas

EL HOMBRE MUERTO (*)

Llama la atención la impersonalidad del protagonista. Ya habíamos citado un trozo del relato: "El hombre y su machete acababan de limpiar la quinta calle del bananal, faltábales aún dos calles"...; "la tarea que tenían por delante era muy poca cosa".

Habíamos, asimismo, indicado la calidad protagónica del machete, y volveremos a recordar a Homero.

"Faltábales"..., dice; el hombre y su herramienta, formando un todo único. Será la tragedia del **homo faber**. Pero también sabremos, que lo fundamental de su trabajo, se ha realizado y queda ya muy poco par completarlo.

Como Javé, el hombre "echo una mirada satisfecha", aun sin haber concluido; puede, por tanto, permitirse la remisión de su tarea a un futuro inmediato. El hombre es un ser de lejanías, dirá Heidegger. Va a descansar de su fatiga. Confiadamente, cruza su límite. Ambas secuencias, se ligan en un solo discurso por una simple cópula: "Y cruzó el alambrado para tenderse un rato en la gramilla". Ni siquiera es por mucho tiempo. Unicamente utilizará un fragmento de su vida. Es aquí que cambia el signo de la misma. Empieza con una nueva oración, separada de lo antedicho y encabezada por un adversativo: "Mas al bajar el alambre de púa y pasar el cuerpo, su pie izquierdo resbaló sobre un trozo de corteza"... Hay una especie de **dualismo**; el cuerpo opera sobre el mundo con su masa física; apenas comenzamos a enterarnos de las connotaciones subjetivas mirada "satisfecha", el propósito de descansar que lo guía.

Es "su" pie izquierdo quien resbala escapando a la voluntad de su dueño. Por primera vez, el mundo físico aparece independiente del querer humano —pese a que ya el machete parecía obrar por sí mismo—. La escritura continúa con un simultaneísmo: mientras el pie resbala, el cuerpo cae —como que es un objeto—, "a tiempo" que el machete se

---

(*) **Aproximación a Quiroga**. Una contemplación eidética de la muerte. Montevideo. Casa del Estudiante. 1975. Fragmento.

le escapa de la mano. La mano-experta mano, según veremos—, pierde el dominio de la antes dócil herramienta. Nuevamente, el tiempo y el espacio, protagonizan: durante la caída —otra secuencia—, "el hombre tuvo la impresión sumamente lejana de no ver el machete de plano en el suelo".

No nos dice más en su precisión increíble. El hombre, mera cosa física, bajo las mismas leyes que "su" machete, asiste impotente a su cumplimiento; y a pesar de que el adjetivo parezca humanizarlo, él y lo que posee, quedan uniformizados. Ha resbalado a una, él y su vida, con su herramienta es una situación límite; el azar los ha configurado, definitivamente. Tiene menos que una visión todavía, una "impresión", casi una corazonada. No lo explicita, pero la posición del objeto, nos permite barruntar el temor que ello supone. Entonces, comienza otra secuencia. Nos ha revelado bastante. La nueva, se abre con un "ya estaba tendido en la gramilla". Poda lo inútil. Las connotaciones objetivas y alguna subjetiva —indicadas "a distancia"— son suficientes para que conozcamos los dos aspectos del mismo acontecimiento. No expresa piedad, no "simpatiza" externamente; "empatiza". Lentamente, nos instalamos "dentro del personaje". Ahora está acostado del lado derecho, "como él quería". Nos ubicamos en lo inmediato.

"La boca, que acaba de abrírsele en **toda** su **extensión**", se cierra. Sabemos de lo profundo del dolor físico, aunque tampoco esté indicado, como tampoco se menciona la sangre ni el miedo ni el asco, ni siquiera se proyecta hacia el remoto pasado de la infancia; será un pasado inmediato, casi transitable. Luego insistiremos, cuando se hable de la descripción mítica de la muerte. El recogimiento fetal, con las rodillas dobladas, la mano sobre el pecho, preparan la revelación, a más de señalar cuánto ha penetrado la muerte en ese cuerpo curvado sobre sí, como el fruto se comba sobre la semilla. Esa posición para recibirla, es la más tolerable. Sólo que "debajo del canto surge la mitad de la hoja del machete. Pero el resto, no se veía".

Como él mismo, la parte escondida es la de la muerte. El "ver" empezará a tomar su relevancia en el relato. Recién ahora, sabemos que aquella "impresión sumamente lejana", se convierte en certeza. La muerte y la verdad, vendrán unidas. Sigamos con la nueva secuencia: "El hombre intentó mover la cabeza"... Todavía usa su cuerpo, se debate para saber, quiere ver. Y después de una coma, agrega escuetamente: "en vano". Su voluntad, está pues, sometida. Debe resignarse a mirar de reojo la empuñadura, "húmeda aún del sudor de su mano". Lo que fuera herramienta se ha convertido en un arma homicida: los objetos, incluso los creados por el hombre, se han vuelto en contra suya; hostil, el

mundo! El "sudor" la había humanizado; se tenía la certeza de haberla dominado; era "su" machete, prolongación de sí mismo en la lucha contra la naturaleza. No lo manifiesta; luego sabremos de su uso prolongado; podía sentir por ella el amor del artesano. Ante esta impotencia para disponer de su cuerpo el hombre comienza el trabajo de la mente, toma conciencia de su situación objetiva. "Apreció mentalmente la extensión y la trayectoria del machete dentro de su vientre...". La naturaleza no humana, ha dejado de estar allí fuera; ha dejado de ser meramente el objeto; se ha metido simplemente, dentro suyo, en un punto frágil e inerme de su propia naturaleza viva. No se engaña; como si le ocurriera a otro, sin temblar, sin pánico, adquiere "fría, matemática e inexorable, la seguridad de que acaba de llegar al término de su existencia". Es el hombre, en todo su fulgor cartesiano, tomando conciencia de su propia muerte. Nada nos dirá expresamente, de la actitud moral con que asumirá esa verdad que lo penetra hasta físicamente; el espacio se ha desdoblado, y apenas es capaz de dominar el poco que le resta. La adjetivación, reiterada y seca, acorde al temple intelectual con que el sujeto encara el acontecimiento, opera como una navaja. Adquiere un conocimiento (información), y por otra parte, la seguridad —la evidencia—. ¿Cuál será, sin embargo su propia reacción de criatura, la otra dimensión humana?. Aquí el relato se detiene. El autor sin mencionarse, reflexiona. No nos habla ya del hombre muriente, sino en abstracto.

Es tal el afán de rigor, de escepticismo, que ni siquiera complementa: Dice, sencillamente: "La suerte". Y sólo entonces, intenta situarnos en la psicología de la muerte. Nada sabemos del personaje, si es o no joven, si tiene o no familia, si tiene o no bienes. Lentamente, del hecho objetivo, recibimos información que nos permita adentrarnos en esa muerte, aunque de alguien mentado genéricamente como "el hombre", sin nombre propio, más sí con muerte propia. No le interesa el melodrama de la muerte, ha tomado a cualquiera, pero cualquiera no es un ente abstracto, no obstante participar, indudablemente, de la esencia específica del hombre, y por ello, de sus circunstancias, de sus notas únicas. La muerte es un mito, algo que le acontece a otros; cierto pero indefinido. Sobre todo, cuándo se es joven y se dispone de un capital de tiempo; cuando se proyecta. La muerte ocurre "un día, tras años, meses semanas y días preparatorios. El tiempo postergado, escondido, de la frase, tras cuyos meandros nos vamos escondiendo, es diluído, convertido en itinerario la experiencia de la muerte, no se da bruscamente; el desgaste, la morosa declinación del arco de la vida, nos prepara. Entonces sí, en abstracto aceptamos la "ley fatal", en tanto

prevista. Parecería que debiera haber por parte suya, como una suerte de consideración a nuestro temor y sufrimiento, un "no me puede hacer esto", —lo cual, no es más que una actitud mágica.

"Tanto —insiste— que solemos dejarnos llevar **placenteramente** por la **imaginación** a ese momento, supremo entre todos" ... (subrayado). Es otro modo de decir que la parca nos da hilo con que concluir los proyectos. La muerte aparece como un proceso de maduración, casi vegetal, y el acto de morir, cual un desprendimiento hasta placentero, liberador. No queremos adelantarnos al concepto de la muerte que se manifiesta en las últimas cartas de Quiroga. La objetividad de la muerte, queda humanizada, subjetivada; y, es casi un dominador. La reflexión se prolonga; el hombre concede a su razón, pero no cree realmente en su muerte. Por de pronto, entre "el instante actual y esa postrera espiración, ¡qué de sueños, trastornos, esperanzas y dramas **presumimos** en nuestra vida!, "Aceptamos el dolor con tal de que "esta existencia llena de vigor", nos tenga **reservado** un capital vital con que realizar nuestro proyecto es, a no dudar, una **aceptación condicionada**. El tiempo que nuestro **vigor** cree atrapar —capaz de distenderse indefinidamente—, en lugar de llevarnos a la muerte, de ser él mismo su camino, toma forma de espejismos; se preña de futuros. Las "divagaciones mortuorias" tienen en ese más acá, su "consuelo". Lo **"imprevisto"** se muestra como vida —sea o no azarosa—. Siempre se mueren los otros; somos espectadores de otras muertes. El exceso de savia (vigor), nos embriaga.

En tanto vivimos, somos invulnerables a su flecha. Es y a través de una pregunta, que ensambla la siguiente secuencia, donde el tiempo comienza su marca. Acaba de expresar: "y (es) tan imprevisto lo que debemos vivir aún!" "Aún"... No han pasado dos segundos: el sol estará exactamente a la misma altura las sombras no han avanzado un milímetro". Volvemos a lo externo. Espacio y tiempo se unen, pese a que éste aparece detenido. Han bastado apenas dos segundos para que sin cambio aparente del curso de la naturaleza, el arco del tiempo se haya quebrado, cayendo como un pájaro baleado a la mitad del cielo.

El sol, que es transcurso y es vida, se tapa bruscamente, visto desde el suelo, no obstante no haberse movido. Nadie ha trastornado las leyes naturales. "Bruscamente", ha caído presa de ellas. Ya no habrán divagaciones mortuorias "a largo plazo". El "postrer momento" indefinido, se ha acercado de pronto, obedeciendo "la ley fatal" que nada reserva. "El escenario humano" se reduce a su cuerpo caído, a lo que alcanzan sus ojos, a lo que hurga su imaginación. Simplemente, nos informa: "se está muriendo". En gerundio, el morir como un proceso. En seguida,

dirá, secamente, con una sola, detonante palabra: "Muerto". Sólo después cabe lo posible: "puede considerarse muerto en su cómoda postura". Un saber que todos poseemos; el protagonista, el autor y el lector. Lo que atrae la atención es esa trágica, velada ironía; está cómodo en su postura final para la muerte.

Blanca N. Porras

LO SINIESTRO EN UN TEXTO (*)

Cocinera - madre - gallina degollada niña
niña idiotas - muerte - deseo de la madre.
Gallina degollada... niña... degollada.

Leamos el título como —Gallina degollada— qué nos dice del cuento? Que en algún momento habrá una gallina degollada, pero el título adquirirá todo su efecto siniestro cuando el desenlace nos enfrente con Bertita degollada por los idiotas: también cabría leer que de no haber habido una gallina degollada por la cocinera-madre (sustituto de esa madre, que abandona a los idiotas) pero cocinera madre igual a la madre (porque los trata como animales) que vista por los idiotas que luego como espejeo imitativo degollarán a su hermana.

Los idiotas son vehículos de la muerte —no murieron pero es como si por su enfermedad la vehiculizaran.

Espejeo entre gallina y Bertita degollada. Algo de lo real, la muerte irrumpe a través de los idiotas como instrumento.

Como nos dice Freud, los elementos que se dan en el cuento van indicando, o marcando el peligro de la génesis de lo siniestro. Esa repetición de lo semejante, la repetición como lugar en el cual lo semejante va marcando un mismo lugar.

El primer hijo —luego el segundo— esto hace serie, luego los mellizos. Luego del segundo hijo la angustia ya está instalada, antes de que el próximo hecho sobrevenga.

Cuando Bertita enferma de indigestión la angustia está ya instalada o como diría Lacan:

"Si la espera puede servir efectivamente, entre otros medios, como marco de la angustia, no hay necesidad alguna de dicha espera, el marco

---

(*) Fragmento del artículo aparecido en "Anais de 4 recorte de Psicanálise" realizado en Casa de Cultura Mário Quintana, Porto Alegre, julho, 1991.

está siempre allí." "Hay angustia cuando en ese marco aparece lo que ya estaba, mucho más cerca, en la casa: Heim, el huésped. Ese huésped desconocido que aparece de manera imprevista."

Diría que este huésped desconocido u oculto, que se manifiesta al finalizar el cuento es la muerte, que sin embargo estuvo presente-ausente, cuando se habla del hijo muerto sobre las rodillas de la madre. Ausente cuando luego la muerte se hace presente, los idiotas como vehículo de la muerte aquello que tendría que haber permanecido oculto y se revela.

Cito a Freud: sólo el factor de la repetición involuntaria es el que nos hace parecer siniestro lo que en otras circunstancias sería inocente, imponiéndonos así la idea de lo nefasto, de la ineludible, donde en otro caso sólo habíamos hablado de "causalidad".

Podríamos decir con Lacan que desde un Otro absoluto (la madre), el deseo de la madre se instaura en los idiotas, deseo de muerte, los idiotas como sujetos están muertos, pero son instrumentos de ese real que se depositará en Bertita. Por un lado existe la muerte como significante, transportada por los idiotas que como sujetos hijos están muertos para la madre, nunca tuvieron un lugar como hijos, fueron puro objeto.

Jorge Albistur

HACIA UNA FRUICION ANCESTRAL (*)

Con la publicación de "El salvaje", en 1919, y aparecidos ya los "Cuentos de amor de locura y de muerte", Horacio Quiroga está enteramente en la etapa más madura de su carrera literaria. Los dos relatos que integran la unidad que da título al volumen —llamados *El sueño* y *La realidad*— no han tenido, sin embargo, la fortuna de otras páginas de Quiroga: los lectores se han detenido, en general, en las muestras mayores de su estética del horror y la sorpresa, y han valorizado especialmente a relatos como *A la deriva, La gallina degollada, El hijo* y *el hombre muerto*. Mucho más desdibujado, en cuanto a estructura literaria se refiere, *El salvaje* puede ser visto, sin embargo, como un relato que contiene las claves mismas del mundo de Quiroga.

Sorpresa, propiamente tal, no la hay en *El salvaje*. Podría haberla, a lo sumo, en la primera parte, titulada *El sueño*. Allí, un hombre que vive aislado en una estación meteorológica se siente misteriosamente transportado a la era terciaria, y en un escenario hecho de magma y diluvio, truenos escalofriantes y lunas espectrales, comparte las noches con un nothosaurio carnívoro. Este cuento, deliberadamente colocado bajo un signo onírico desde su solo título, encierra al menos la expectativa de su desenlace, en el cual el monstruo —eliminado al fin por el hombre— se hunde definitivamente en muchas brazas de aguas pestilentes. Pero la segunda parte *—La realidad—* es casi la reconstrucción, practicada a equidistancia de lo científicamente válido y la total imaginación, de la gesta de la especie en su pasaje de la condición arborícola a la alimentación por la carne. Cuando, para defenderse de una fiera, un hombre del terciario halla el modo de obstruir con una piedra el acceso a la cueva que ha elegido, la especie ha conquistado simultáneamente el sueño y la casa; ha concluido una trabajosa epopeya milenaria a la cual el escritor agregó bien poco de su cosecha, limitándose a revestir de formas fantásticas y atractivas a una historia

(*) La Semana, El Día. Montevideo, del 13 al 19 de junio de 1987

que hemos olvidado casi, aunque es nuestro ancestro.

Se dirá que este relato de Quiroga, si bien asombrosamente moderno en su tan resuelto planteo antropológico, tiene poco que ver con el mundo de sus intereses fundamentales. Sin embargo, algunas confesiones del protagonista de *El sueño* pueden iluminar las relaciones entre Quiroga y la naturaleza: esa compleja opción por ella que lo llevó a la selva, el trabajo manual y la dificultad casi sistemáticamente convocada. El hombre que regresa a las eras pasadas, en *El sueño*, lo hace para volver a "una vida real y precisa, como un árbol que siempre está donde debe, porque tiene razón de ser". Y después de insinuar que la cultura ha terminado por amenazar a esta "razón de ser" hecha de valores elementales, Quiroga escribe las palabras siguientes, que valen por todo un comentario sobre su propia búsqueda, tan expresiva de lo que luego ha de llamarse "el malestar de la civilización": "No hay en la civilización un solo hombre que tenga un valor real si se le aparta. Y ni uno solo podria gritar a la Naturaleza: yo soy". Al rescate de una identidad fundamental va pues Quiroga, y hasta se atreve a celebrar este hallazgo —en metáfora sorprendente— en el júbilo con que el hombre erguido retorna a su antepasado más inmediato: "Su busto, fatigado por la larga erección de la marcha arboricola, doblábase ahora a tierra. Caminaba en cuatro patas, con la honda fruición ancestral que surge de repente hoy mismo en un simple gesto, en la trituración de un hueso". Bien se comprende que hay únicamente aquí —si bien audaz— tan sólo una metáfora de sorpresivos regresos más moderados. No estará de más reflexionar, sin embargo, sobre hasta dónde el Samsa de Kafka —reconducido a una letárgica salud bestial, aunque en un contexto distinto— siente un alivio parecido cuando renuncia a su posición vertical.

Pero, si *El salvaje*, apunta a la significación profunda de la naturaleza en la experiencia de Quiroga, sirve también para corroborar la inevitable alianza de solidaridad y agresión en la relación del hombre con el medio y con los otros seres que viven allí. Las dos criaturas del terciario que se mueven en *La realidad* se recelan de continuo, y hasta gruñen amenazantes apenas están cerca el uno del otro; pero saben que la fiera es un enemigo común. La alternativa amistad y hostilidad entre peones y mensualeros, en los cuentos más típicos de Quiroga, repiten esta entrega y reserva que parece dictada desde el fondo mismo de la especie. O sea: responde tanto a situaciones sociales cuanto al mero lugar reservado al hombre en el cosmos.

Desde el punto de vista narrativo, *El salvaje* también ofrece un alto interés. No hay —como queda dicho— sorpresa alguna, aunque sí tensión. Pero el narrador aparece, además, curiosamente desbordado por la magnitud de su asunto. "No empieces a escribir sin saber desde la primera palabra adonde vas", aconseja Quiroga en el Decálogo. Algunas de sus páginas revelan sin embargo, que felizmente se dejaba conducir a veces por su propia materia. Y en cuanto a aquello de no adjetivar, vale la pena registrar que aquí se habla de un cerebro animado por "la lucecilla débil, fija, obstinada e inmortal del hombre terciario". El teorizador podia ceder así, de pronto, a los dictados de una simple virtualidad poética. Cabria reflexionar sobre si esta misma inconsecuencia entre el Decálogo y otras páginas declarativas y el hacer real de Quiroga, no es más frecuente de lo que suele reconocerse. Esto, desde luego, en una lectura que vaya más allá de los textos más célebres, y sujetos a un esquema previsible.

Jorge Albistur

UN DEPORTISTA DE LA CAZA (*)

No es posible saber cómo un perro foxterrier, y que pertenece además al inglés Cooper, lleva el nombre "Yaguaí", de tan claras reminiscencias guaraníes. Al bautizarlo así, el extranjero quiso tal vez achicar las distancias que lo separaban de un mundo duro y a menudo hostil: un mundo al cual debió adaptarse, con grandes dificultades, como el propio Horacio Quiroga. Sea como fuere, no le interesó al escritor aclarar por qué Cooper llamó *"Yaguaí"* a su perro, o bien no conocía este aspecto de la historia. Pero creer en la posibilidad de esta ignorancia resulta casi absurdo: Quiroga no desconoce ningún absurdo: Quiroga no desconoce ningún detalle, ni un solo suceso, por nimio que sea, y sobre todo ningún motivo interior —ninguna sensación, más bien que pensamiento, pues el protagonista es un perro— entre los que pueden explicar el curso de su cuento. Hoy, cuando se ha vuelto norma analizar antes que nada los modos del relato, vale la pena señalar que, en este caso, la omnisciencia de Quiroga es absoluta. Su manera de narrar, en este sentido, es clásica.

"Yaguaí" forma parte del volumen **Cuentos de amor de locura y de muerte**. Sin embargo, pertenece relativamente a este conjunto. Ciertamente, la muerte se impone al fin en el relato, pues Cooper dispara sobre su propio perro, al confundirlo en la noche con los animales merodeadores de sus gallineros. Pero el cuento no se inscribe del todo en esa atmósfera particular del libro de Quiroga: esa atmósfera siempre fronteriza con lo alucinatorio, el delirio y la fantasmagoría que el escritor quiso subrayar con tres sustantivos no separados por comas —en decisión pocas veces respetada por los editores— para que brillase mejor el oscuro maridaje de las tres amenazas. Habría que decir, en todo caso, que lo alucinatorio corre aquí de cuenta de la naturaleza, y está en la tremenda seca que castiga a Misiones y hambrea a hombres y animales. Los ojos del escritor pasean por las plantaciones —o lo que fueron, en un tiempo, plantíos— y sus oídos escuchan las crepitaciones de los

(*) La Semana, El Día, Montevideo, 20-26 de junio de 1987.

pajonales ardiendo al sol del mediodía: "explosiones", escribe Quiroga en un momento. Las tunas se doblan como velas, se pierden irremediablemente el maíz, el poroto y la mandioca, y toda la tierra, mareada de calor, desespera de un milagro de lluvia.

Pero si atendiese sólo a estos aspectos del paisaje, y a las cosas que pueden percibir los cinco sentidos del hombre, *"Yaguaí"* no alcanzaría la fuerza de convicción que distingue a este relato, ni se revelaría tan poderosa la omnisciencia de Quiroga. El escritor sabe además, por ejemplo, que el rincón entre el aparador y la pared es fresco cuando no corre aire, pero se vuelve tórrido si sopla viento norte, de modo que el perro alternativamente elige o rechaza ese refugio.

Recuerda vagamente, además —desde esa extraña fijación animal que no es exactamente lo mismo que la memoria— que en los rincones de Buenos Aires ocurría más bien lo contrario, pues se volvían más frescos cuanto mayor era la corriente. No ha de llamar la atención, en este orden de observaciones resultantes casi del instinto, que el narrador conozca también "una impresión de frescura vegetal vaguísima" que el perro percibe de pronto en sus narices dilatadas, como una promesa que llega desde unos maizales miserables pero todavía en pie.

El cuento está armado sustancialmente a partir de estas sensaciones, pero tiene también —desde luego— una línea argumental. Yaguaí, como buen fox-terrier, se distingue por su habilidad para detectar la presencia de lagartijas y otros saurios pequeños, a lo que persigue y mata, pero no come. "Los perros que no devoran la caza serán siempre malos cazadores, y justamente la raza a que pertenecía Yaguaí caza desde su creación por simple sport", anota Quiroga, como si quisiera reflejar —en el uso casi irónico de una voz británica— el desprecio que sienten los peones por el perrito inútil. Cooper desea que su fox-terrier aprenda a cazar a la carrera, como los perros criollos de monte, y hasta lo cede a un peón que promete adiestralo. Pero Yaguaí no sirve para cazar tras el rastro, y a poco queda relegado. El rigor de la seca hace el resto y, como ocurre en general con los cuentos de Quiroga sobre animales, el perro se hunde aquí en una crisis moral, y por lo tanto humana: "En aquella nueva vida, había adquirido con pasmosa rapidez el aspecto humillado, servil y traicionero de los perros del país". Convertido en "un esqueletito sarnoso", el ex fox-terrier trota furtivamente por los caminos.

La hora de gloria llega cuando las ratas invaden los restos del maizal que todavía sobrevive. El perro se prepara para la mordida sobre la cruz y el golpe seco, que configuran la inexplicable sabiduría de su raza. Quiroga cuenta así este momento: "Yaguaí vio lo que era, e instantáneamente, en plena barbarie de bosque tropical y miseria, surgieron los ojos brillantes, el rabo alto y duro y la actitud batalladora del admirable perro inglés. Hambre, humillación, vicios adquiridos, todo se borró en un segundo ante las ratas que salían de todas partes".

En comparación con esta reconquista de la autenticidad, el final del cuento aparece como un lance socorrido y necesario, porque de algún modo debe desenlazarse una historia, y a veces —cuando no encuentra cosa mejor— el narrador entrega a la muerte a su protagonista. Pero habría que compulsar nuevamente, a propósito de este cuento, la práctica narrativa de Quiroga y su bien conocida teoría. Suele decirse que él lo intencionaba todo hacia el desenlace y así lo ha sugerido él mismo. Sin embargo, el desenlace es en este caso lo adjetivo y adventicio. En realidad, el retrato de Yaguaí importa incluso más que la historia, lo que supone una subordinación del acto de contar, si es que contar significa —según su etimología— computar, o sumar una serie de acontecimientos. El resultado de todo esto es bastante curioso: Quiroga, un modelo en el género, cuenta muy poco en *"Yaguaí"*, que es incuestionablemente uno de sus mejores cuentos.

Sylvia Lago

HORACIO QUIROGA: EL DESIERTO, AZAROSO ESPACIO DE LA MUERTE (*)

1) *El encuadre selvático*

Es tendencia importante dentro de la actual cuentística latinoamericana, la que da relevancia al "cuento escénico", ése que posee su mayor concentración dramática en el diálogo de los personajes y que reclama del lector una prioritaria atención al "diálogo", y en consecuencia requiere la reconstrucción imaginativa de las "conexiones escénicas", indispensables para la comprensión de lo narrado.

Otra tendencia —más ceñida a los modelos clásicos— concentra en una parábola de estructura cerrada el acontecer narrativo, y concede mayor importancia al escenario sobre el cual, más allá de la liberalidad dialógica, se cumplen las acciones.

La tensión y distensión de fuerzas se combinan en este caso, en una armonía que equilibra las partes dialógicas con las descriptivas; la "atmósfera" se construye entonces ligada a un "encuadre físico" muy definido, propulsor, él mismo, de las variantes y los efectos en función de los cuales avanza el discurso narrativo.

Los incidentes, las situaciones, deben verse, pues, en función de ese marco dentro del cual inserta el narrador los sucesos que integran el devenir ficcional.

Si, como señalaba Luckács (1), admitimos eventualmente que el cuento es un "limitado continuo", un "fragmento de vida" ubicado en determinado fragmento de tiempo, la apoyatura real que utiliza Quiroga en su simbólico cuento "El desierto" (2), concentra en un "corpus" cerrado las unidades tradicionales aunque destaca fundamentalmente la

---

(*) En **Los espacios de la violencia en la narrativa latinoamericana**, Universidad de la República, Montevideo, 1992.

(1) LUCKACKS, G.: "La teoría de la novela", Bs. As., Ed. Siglo XXI, 1970.

(2) QUIROGA, H.: "Cuentos completos", Vol. I, Montevideo, Ed. de la Plaza, 1979.

unidad de lugar: *el escenario-naturaleza*, al cual están absolutamente sujetos los personajes en una estructura particularmente unitaria que cohesiona significantes y significados.

Se trata de un texto donde se completa "un núcleo acabado de vida", a pesar de tratarse de un cuento y ser la nombrada función más específica de la novela, según lo explica Edelweis Serra cuando da forma a su "tipologia del cuento literario". Estamos en presencia de un hecho que, aparentemente inspirado en la cotidianeidad, trasciende las naturales dimensiones del estrato común de la vida y pasa a convertirse en un acontecimiento extraordinario, promovedor de una verdadera "experiencia-límite".

Los planos interdependientes que integran la estructura significativa convergen para formalizar un mensaje global, una visión totalizadora del mundo, una acabada concepción del hombre y su destino.

Es sin duda un texto donde la eficacia narrativa promueve una imagen poética de la realidad; más allá de su formulación inmediata, de la "materia prima" —naturaleza selvática, como en tantos otros cuentos de Quiroga— a partir de la cual el relato se desarrolla y se resuelve, todo un "mensaje" depositario de la conflictualidad del autor se plantea con intensidad ejemplar y valiosos recursos de estilo, integrándose al "corpus" de la obra quiroguiana, "la cual" de acuerdo al crítico argentino Jorge Lafforgue, "configura una gran novela sin armadura, un formidable texto narrativo, plural y abierto".

Cuando Quiroga escribe este cuento —que se incluye dentro de la serie autobiográfica del autor— ya ha publicado "Anaconda" y, en "Caras y Caretas", la serie "De la vida de los animales".

Cuatro núcleos o unidades principales de significación se enlazan en una totalidad narrativa cuyo "punto de vista" privilegia la tercera persona (aunque, como dijimos, el cuento se incluye dentro del sector donde se hacen reconocibles algunos aspectos primordiales de la vida de Quiroga, especialmente aquellos que lo vinculan a sus experiencias en el escenario selvático de Misiones y a su condición de "homo-faber").

El *"espacio cerrado"*, ceñido al ámbito donde se desenvuelve la vida de los personajes, puede organizarse de acuerdo al esquema de composición de los principales *lugares* especificados en la obra como "espacios de acción". Pero la "atmósfera" promovida en torno a los tres actantes que aparecen absolutamente insertos en ella, da relevancia a algunos componentes especialmente señalados: el río, el bosque y, fundamentalmente, a las variaciones naturales a las que inexorablemente debe someterse la vida de las criaturas en ese medio: clemencias e inclemencias temporales: aproximación de la tormenta, desbordamiento del río, permanencia o cese de esos accidentes naturales, "indicadores semánticos" que van cobrando estatura hasta convertirse en determinantes esenciales de la peripecia narrada.

La tríada de personajes (padre viudo y sus dos hijos pequeños) quedará atrapada en un *escenario ocluso*, (a pesar de que se los ubica en medio de la naturaleza salvaje) en situación de dependencia total hasta que ocurra el incidente que determinará el rumbo final de su destino. En esa instancia última, cuando llega el relato a la culminación de sus simbolismos, el *sobre-espacio-atmósfera* constituirá un factor primordial, cobrando un nuevo sentido en los estratos que se proyectan más allá de la anécdota inmediata y de los personajes librados al poder de sus escasas fuerzas frente a las de una naturaleza imponente. En relación con el desenlace trágico (final "de efecto", como en otros cuentos de Quiroga), denominaremos al escenario físico sobre el cual se desenvuelve el devenir ficcional, *"el espacio de la muerte"*.

En la unidad I se instala plenamente el "clima" en el que ha de desarrollarse el cuento: *una oscuridad total* que pesa sobre la naturaleza y especialmente sobre el río donde se desplaza, muy cercana a la costa, una canoa con los personajes que la ocupan:

"La canoa se deslizaba costeando el bosque a lo que podía parecer bosque en aquella oscuridad. Más por instinto que por indicio alguno Subercasaux sentía su proximidad, pues las tinieblas eran un solo bloque infranqueable, que comenzaban en las manos del remero y subían hasta el cenit. El hombre conocía bien su río, para no ignorar dónde se hallaba; pero en tal noche y bajo amenaza de lluvia era muy distinto atracar entre tacuaras punzantes o pajonales podridos, que en su propio puertito. Y Subercasaux no iba solo en la canoa".

La primera secuencia, de carácter dinámico, indica la situación en la que se encuentran los personajes; los sustantivos van perfilando un escenario que, materializado al máximo, *pesará* realmente sobre ellos y sus acciones: "aquella *oscuridad*", "las *tinieblas* eran un solo *bloque* infranqueable", "en tal *noche*", "amenaza de *lluvia*", *"tacuaras punzantes"*, *"pajonales* podridos".

Todos los componentes integran un clima hostil, de fuerzas agresivas a las cuales es necesario enfrentar y vencer día a día para lograr la sobrevivencia. La tragedia comienza a plantearse en ese plano: como una lucha donde uno de los antagonistas (el ser humano, obviamente) debe enfrentarse a una poderosa fuerza opositora, arriesgando la vida.

Frente al agobio de esa materialidad amenazante, el personaje, identificado por su apellido, Subercasaux (luego será nombrado sólo como "el hombre") cuenta para su resistencia con los elementos que él mismo ha construido a partir de ese medio natural al que se ve constantemente enfrentado pero que también lo provee: la canoa, confeccionada por sus manos, el "refugio" al que nombrará indicando su pertenencia: "su propio puertito" y, posteriormente, la casa en medio del paisaje agreste.

La inminencia de la tormenta (los "indicios" naturales que luego adquirirán aspectos simbólicos) se presenta en forma detallada. El protagonista (de quien ya sabemos que "no iba solo en la canoa" aunque no se nos diga aún quiénes eran sus compañeros: en este sentido la unidad I crea una expectativa que se resuelve hacia el final de la misma) debe "auscultar" el tiempo, adivinar sus "señales", ubicarse en la situación de "tinieblas" en la que está inserto. Se insiste en aspectos sombríos que pueden interpretarse como "indicadores" premonitorios; se habla de que la oscuridad era tan grande que si el personaje perdía contacto con las frondas

"podía cruzar y recruzar toda la noche delante de su puerto, sin lograr verlo".

Se dice que las gotas de lluvia empezaban a caer: "grandes, pesadas y calientes, para cortarse de nuevo en la misma oscuridad y la misma depresión de la atmósfera". Las referencias al contorno oprimente se adscriben a un plano de materialidad física: las gotas de agua son "pesadas", la atmósfera entera tiene una singular contundencia: ahoga, asfixia, doblega los cuerpos dentro de esa espesura que puede palparse. Pero los personajes, el protagonista y sus "dos silenciosos acompañantes", conocen *físicamente* la atmósfera, la "tactan" con sus cuerpos, la toca, "asaltan la tierra", "a pesar de la oscuridad"; hay una adaptación total de los cuerpos que parecen —a ocasiones— emergencias de la propia naturaleza. Se produce ese conocimiento sensible del contorno propio de las creaturas quiroguianas.

La lluvia se hace "uniforme y maciza"; es un elemento más que adquiere compactez en un escenario donde, de acuerdo al narrador, "la frase hecha: "No se ven ni las manos puestas bajo los ojos", es exacta porque

"en tales noches, el momentáneo fulgor de un fósforo no tiene otra utilidad que apretar en seguida la tiniebla mareante, hasta hacernos perder el equilibrio".

No obstante la permanencia de los personajes a la intemperie,

decíamos que puede admitirse la alusión al *espacio-ocluso*, ése que —como los calabozos o mazmorras que también resultan escenarios — claves en la literatura de la violencia— determina en los personajes cambios radicales de orden físico por sólo *estar-ahí*, sin que se les inflinja otro castigo.

Pero ocurre que en este cuento de Quiroga, como en otros momentos de su propia narrativa y la de algunos autores latinoamericanos, el *desamparo* del hombre (pensamos en ciertas situaciones rulfianas, aunque la misión del mundo no coincida totalmente en los dos escritores) consistirá en *haber sido arrojado a la intemperie de la vida:* desde los comienzos de su existencia, el hombre se halla sometido a un descampado esencial que sólo podrá superar —está claro en Quiroga y en su concepción del "homo-faber"— autodeterminándose *hacedor, transformador* del universo.

La desproporción del dueño hombre-naturaleza se agudiza en "El desierto" (y a esta altura es posible ya señalar la plurisencia del título) cuando el lector, al finalizar la unidad I, se entera de que los acompañantes del protagonista, a quienes Subercasaux se dirige "como a hombres", eran apenas dos niños: "sus hijos de cinco y seis años".

La situación en que ellos viven, enclavados en un lugar selvático, en una soledad que los aísla del mundo comunitario, en dependencia casi total de su padre, determina que, no obstante la ternura que los fusiona, el padre se vea obligado a tratarlos "como a hombres".

La peripecia queda planteada, pues; el "suceso" tiene ya su escenario en el cual ha de desarrollarse: un encuadre físico que se caracteriza por el poder de las fuerzas naturales libradas a su violencia: oscuridad tenebrosa, tormenta, tierras fangosas, un río que crecerá aceleradamente determinando la imposibilidad de que se lo transite; ubicada en esas inquietantes coordenadas, la tríada de personajes tendrá que enfrentarlos, como veremos, a un sitio completamente limitado, la instancia crucial que definirá, en final conclusivo, su destino.

El receptor del cuento que, superando la mera actitud contemplativa participará realmente de las *tensiones* múltiples del relato, tendrá que imaginar en los distintos "momentos" las variaciones de ese escenario en el cual, desde el comienzo, como un actante de trasfondo, aparecerá la sombra (amenaza) de la muerte.

En la unidad II encontramos a los personajes situados ya, plenamente, en su medio familiar; el autor narra sus hábitos de vida, utiliza el habla coloquial en el diálogo matinal que los vincula "de uno

a otro cuarto" (y en el diálogo Quiroga destaca el uso de los diminutivos como forma expresiva de la ternura intersubjetiva: "hijito querido", "piapiacito adorado", "corderito adorado", "corderito sin mancha", "ratoncito sin cola", "coaticito mío", etc.) y bruscamente incorpora mediante un "*flash-back*" ubicado entre dos momentos de alegría, el recuerdo de la pérdida de la esposa del protagonista, una de esas "cosas" que sobrevienen inesperadamente y que "no se conciben por su aterradora injusticia". La presencia de la fatalidad —que irá adquiriendo fuerza subyacentemente— nos alerta sobre esas "incidencias" que surgen de modo imprevisto y que pueden turbar el más ordenado —y premeditado— plan de vida. Al poder de un "destino" que puede estar predeterminado se agrega la posibilidad de un "azar" que irrumpe como rasgo del "absurdo", desarticulando el aparente equilibrio propio de una etapa de modernidad literaria.

Expone luego el autor la educación que el protagonista ha dado a sus hijos, dirigida especialmente a lograr la adaptación al medio violento y, mediante la técnica de la evocación, recrea situaciones límites que los niños han podido superar gracias al riguroso aprendizaje a que los sometiera su padre:

"No temían a nada, sino a lo que su padre les advertía debían temer —y en primer grado, naturalmente, figuraban las víboras—. Aunque libres, respirando salud y deteniéndose a mirarlo todo con sus grandes ojos de cachorros alegres, no hubieran sabido qué hacer sin la compañía de su padre. Pero si éste, al salir, les advertía que iba a estar tal tiempo ausente, los chicos se quedaban entonces contentos, jugando entre ellos".

(...)

Galopaban a caballo por su cuenta, y esto desde que el varoncito tenía cuatro años. Conocían perfectamente, como toda criatura libre, el alcance de sus fuerzas. Y jamás lo sobrepasaban".

Veamos esta situación ligada al escenario abismal que constituye "el desierto" (lugar de "desamparo", como podremos percatarnos más adelante al calibrar los niveles polisémicos del título) en que viven:

"Llegaban a veces, solos hasta el Yabebiré, al acantilado de arenisca rosa.

—Cerciórense bien del terreno, y siéntense después —les habría dicho su padre. El acantilado se alza perpendicular a veinte metros de un agua profunda y umbría que refresca las grietas de su base. Allá arriba, diminutos, los chicos de Subercasaux se aproximaban tanteando las piedras con el pie. Y seguros, por fin se sentaban a dejar jugar las sandalias sobre el abismo".

Pero el abismo es, para Subercasaux, también interior: la duda sobre la eficacia de su educación que lo atenacea constantemente, los estados angustiosos que provoca en él esa "aventura" de vida en que ha comprometido también a sus hijos, el riesgo constante a que las criaturas están sometidas. Aclara el narrador, distanciándose de ese personaje que resulta ser —nadie que conozca la vida de Quiroga puede dejar de reconocerlo— un "alter ego" del autor:

"Naturalmente, todo esto lo había conquistado Subercasaux en etapas sucesivas y con las correspondientes angustias. —Un día se me mata un chico —decíase— y por el resto de mi vida pasaré preguntándome si tenía razón en educarlos así".

La respuesta le da una voz implícita, como si el diálogo se suscitara en la propia conciencia, en los "personajes" internos entre quienes se plantea el conflicto. Dice:

"Sí, tenía razón. Y entre los escasos consuelos de un padre que queda solo con huérfanos, es el más grande el de poder educar a los hijos de acuerdo con una sola línea de carácter".

II) La vivienda: un recurso precario

Pasa luego a describir las "ocupaciones" de la pequeña comunidad: las labores imprescindibles para la sobrevivencia diaria, en las cuales los hijos colaboran en la medida de sus fuerzas; las tareas recreativas, que desenvuelven las inclinaciones naturales de los niños: confección de objetos en "hornos de cerámica naturalmente construídos por él" (el padre). Pero en todos los lados acecha el peligro: el calor del taller donde "el horno chico levanta fácilmente mil grados en dos horas", las "bocanadas de fuego" que pueden alcanzar "las piernas delgadas de los chicos".

La precariedad de esa vida determina que echen de menos a otros seres (fundamentalmente a la madre) cuya solidaridad se vuelve, a veces, indispensable, entran en el *escenario familiar* personajes secundarios atraídos por la evocación del narrador.

La Unidad semántica III refiere a la ausencia de una sirvienta que se había marchado luego de la muerte de la mujer y de otras, sucesivas, "arrancadas al monte y que sólo se quedaban tres días por hallar demasiado duro el carácter del patrón".

Es interesante observar la íntima fusión que propone Quiroga

entre la naturaleza y el ser humano: la mujer —en este caso quien ayuda en la actividad doméstica— es vista como algo que se desgaja del monte: naturaleza ella misma, agreste, que rápidamente vuelve a integrarse a su medio salvaje. El escenario de la soledad se acentúa gradualmente: es dentro de la casa —lugar de cobijo y protección— donde surgen las labores domésticas —sumadas a las otras, exteriores, de la lucha con el medio selvático— lo superan: sacar varios baldes de agua del pozo para lavar la precaria vajilla, aseo de ollas y platos que poco a poco "amontonaba uno al lado de otro en el suelo para limpiarlos todos juntos".

Y es precisamente en un escenario menor —la casa toda puede reconstruirse imaginativamente de acuerdo a los detalles descriptivos que, en relación con la acción narrada, va dando Quiroga— donde habrá de surgir, bajo la forma de un insecto nocivo, el azar que desacomodará el proyecto de vida; esa "casualidad", esa incidencia de lo fortuito que determinará, en definitiva, el desenlace:

"En esa arena suelta, sin remover, convertida en laboratorio de cultivo por el tiempo cruzado de lluvias y sol ardiente, los piques se propagaban de tal modo que se los veía trepar por los pies descalzos de los chicos".

Quiroga se detiene para explicar con más detalle las características de ese animal que cambiará el destino del grupo:

"Los piques son, por lo general, más inofensivos que las víboras, las urnas y los barigüís. Caminan empinados por la piel, y de pronto la perforan con gran rapidez, llegan a la carne viva, donde fabrican una bolsita que llenan con huevos. Ni la extracción del pique o la nidada suelen ser molestas. Pero de cien piques limpios hay uno que aporta una infección, y cuidado entonces con ella".

A partir de esa situación imprevista —"la infección provocada por la picadura del pique, que Subercasaux no lograba reducir"— la acción se intensifica, el avance dramático se encauza y acelera hacia el desenlace trágico. En el pequeño animal representa Quiroga la incursión de *lo providencial*, de ese "designio" que, imprevisible, convertirá el escenario de la vida —y de la lucha por la vida— en el más patético y desolado escenario: el de la muerte que impone su inexorable dominio en "el desierto".

III) *El escenario de la desolación*

La "picadura" del pique actuará como una premonición; sus consecuencias impregnarán el estrato semántico y marcarán el avance progresivo de una situación cada vez más desesperante. La realidad desolada se tornará en metáfora de la precariedad de lo humano, del acecho constante de la muerte.

Una nueva peripecia propicia el cambio de escenario impuesto por la apremiante circunstancia: Subercasaux, con la infección avanzada, decide viajar por el río en busca de alguien que pueda atender a los niños. El espacio-salvaje incide otra vez en el relato, imponiendo su presencia sobrecogedora:

"Hallábanse ya casi sitiados. El Horqueta, que corta el camino hacia la cosa del Paraná, no ofrecía entonces puente alguno, y sólo daba paso en el vado carretero, donde el agua caía en espumoso rápido sobre piedras redondas y movedizas, que los caballos pisaban estremecidos. Esto, en tiempos normales, porque cuando el riacho se ponía a recoger las aguas de siete días de temporal, el vado quedaba sumergido bajo cuatro metros de agua veloz, estirada en hondas líneas que se cortaban y enroscaban de pronto en un remolino".

Es ante esta situación que se plantea un antagonismo esencial: la desproporción se vuelve inmensa si se miden las fuerzas de los antagonistas: la criatura humana enfrenta, sola, todo el poder de la naturaleza desatada; parece nimia, insignificante, definitivamente perdida ante el avance de la tormenta al que se suma el acelerado proceso de deterioro físico producido por el mal que lo aqueja y aún más: el peso de la conciencia que presiente el posible desenlace. El *espacio físico* entra en la dinámica como un actante más, el círculo opresivo se cierra, las posibilidades de salvarse se vuelven remotas, y un sentimiento de culpabilidad creciente comienza a minar las resistencias interiores del "hombre", ya deterioradas.

IV) *El espacio interior*

La lucha se instala en la conciencia misma del personaje acorralado en su cuerpo (la enfermedad que avanza) y también por el contorno. En la encrucijada, la resolución que adopta parece ser la única salida:

"Subercasaux se decidió, sin embargo. Y a pesar del tiempo

amenazante, fue con sus chicos hasta el río, con el aire feliz de quien ve por fin el cielo abierto".

Pero la esperanza a la cual se aferra crece sólo en la interioridad del personaje: aparece como un único y último recurso: el hombre debe "inventarla", creer en ella para seguir luchando, aunque todos los argumentos racionales lo lleven a una conclusión negativa.

Quiroga recurre a uno de sus "contrastes" efectistas: deja que crezca la ilusión para luego desmoronarla súbitamente:

"La esperanza de Subercasaux era tan grande que no se inquietó lo necesario ante el aspecto equívoco del agua enturbiada, en un río habitualmente de fondo tan claro a los ojos hasta dos metros".

Asimismo utiliza un paralelismo que ordena en proceso similar la interioridad del personaje (turbulencia por el avance de la infección, rápida pérdida de la lucidez, "enturbiada" también, como las aguas) y la exterioridad: el agua que se espesa y opaca, la naturaleza toda "indicando" el desastre.

Entonces se produce el derrumbamiento de la transitoria ilusión, dando paso a la razón que ordena el regreso.

El esfuerzo sobrehumano determina, sin embargo, una nueva —aunque parcial— instancia de triunfo:

"Remó, pues, sin perder una palada. Las cuatro horas que empleó en remontar, torturado de angustias y fatiga, un río que había descendido en una hora, bajo una atmósfera tan enrarecida que la respiración anhelaba en vano, sólo él pudo apreciarlas a fondo".

Cuando llegan a la casa (refugio) nos encontramos otra vez con la presencia de la *oscuridad*, motivo recurrente que va pautando los simbolismos de este combate desigual del hombre y la naturaleza ligada inexorablemente a su destino:

"Los viajeros llegaron al bungalow cuando ya estaba casi oscuro, aunque eran apenas las cuatro, y a tiempo que el cielo, con un solo relámpago desde el cenit al río, descargaba por fin su inmensa provisión de agua".

El relámpago surge como una señal implacable: su luz ilumina súbita y fugazmente todo el paisaje ("desde el cenit al río") y esta última luz —funesta, sin duda— anticipa el final.

V) *El espacio de la muerte*

Será el lugar donde ocurren las acciones en la última unidad significacional: casa, —especialmente ciertos sub-espacios de la misma: dormitorio de la agonía, patio— pero también el cuerpo del enfermo sometido a una terrible involución física y psíquica, hasta que arriba la muerte.

El comienzo de la agonía está señalado por el "hondo escalofrío" que "despertó al dueño de casa" luego de un "sueño de plomo".

El paralelismo se ubica en el nivel simbólico: al relámpago fugaz que anuncia el fragor del temporal corresponde "el escalofrío", también rápido y premonitorio, que conmueve el cuerpo del personaje. De inmediato se manifiestan los primeros síntomas de la impotencia física (imposibilidad de realizar las tareas cotidianas) que alternarán con los "desvaríos" provocados en el hombre por el acelerado avance de la infección:

"el enfermo creía oír el feliz ruido de las tazas, entre las pulsaciones profundas de su sien de plomo".

La alusión a la pesadez, a la materia compacta ("sien de plomo") que el autor había utilizado para proporcionarnos aspectos del espacio ocluso en que se desenvuelve la acción, alcanza ahora al cuerpo, en un paralelismo sinonímico expresivo de la "cerrazón" total en que se hunde el cuento —actantes y actancias— hasta el desenlace.

El proceso personal que se cumple en el agonista alterna, asimismo, con la presencia de los niños, sus voces, el diálogo familiar cuya sencillez y ternura se tornan para el padre que presiente su fin, un componente más de la angustia que lo irá ganando. Realiza entonces esfuerzos descomunales

a) para disimular ante los niños la desesperante contingencia que padece

b) para llevar a cabo, las tareas indispensables de sobrevivencia y su ya casi imposible curación.

La lucha alcanza la dimensión sobrehumana: una aparente "calma" de la naturaleza no hace sino presagiar la desgracia inminente; también en el interior del personaje —aunque sea en el delirio— se busca una "tregua", un descanso que le permita recuperarse:

"De nuevo en la sien, sentía el peso enorme que la adhería a la almohada, al punto de que ésta parecía formar parte integrante de su cabeza".

(Otra vez ha surgido la imagen de la materialidad física, que suscita la idea de una compenetración entre lo humano y lo inanimado).

"qué bien estaba así; quedar uno, diez, cien días sin moverse".

En la inacción que precede a la muerte, vuelve el delirio (con el deseo desgarrador de lo inalcanzable) en el cual imagina para sus hijos un indispensable medio protector, un "espacio-imaginario" de bienestar (cuando en la realidad, todo se vuelve amenazadoramente hostil):

"El murmullo monótono del agua en el zinc lo arrullaba, y en su rumor oía distintamente hasta arrancarle una sonrisa, el tintineo de los cubiertos que la sirvienta manejaba a toda prisa en la cocina".

La fuerza de la desesperación crea "el fantasma" que el personaje precisa para cubrir, ya no sólo las necesidades inmediatas de sus hijos, sino —y fundamentalmente— el desamparo que presiente inminente para ellos.

Pero la ensoñación deleitosa y deformante —"y qué bien se está así, oyendo el ruido de centenares de tazas limpísimas"— es turbada por la irrupción de la realidad representada en la voz de los hijos, en sus reclamos, principalmente en la expresión *del hambre de los niños*, "indicio cierto de un terrible futuro (valga, en este estudio del "espacio de la muerte", el recuerdo imborrable de la agonía de Ugolino y sus hijos en la "Torre del Hambre").

"—Ya tengo hambre, papá!

—Sí, chiquita, en seguida..."

La inmediata "caída" (continúa la sensación de pesadez, que se va acentuando interna y externamente), marca el ritmo de involución del enfermo:

"Cayó en la cama sin desvestirse siquiera; y en poco rato la fiebre lo arrebató otra vez".

Ya en plena agonía —el enfermo no ha de levantarse más— su conciencia clama una "justicia" de la cual duda:

"Claro... hay una justicia a pesar de todo... Y también un poquito de recompensa... para quien había querido a sus hijos como él..."

Los puntos suspensivos marcan, más que la ruptura del devenir de la conciencia, la culminación de esa duda que ahora le indica que tal vez no exista esa justicia que reclama. El personaje presiente un caos que está imponiéndose dentro y fuera de sí mismo, ubicándose en un pasado ("había querido") que casi no le permite proyectarse al futuro:

"Pero se levantaría sano. Un hombre puede enfermarse a veces... y necesitar un poco de descanso".

Las alternativas del delirio priorizan determinadas antítesis: oscuridad ("tiniebla" de la conciencia omnubilada) y "puntos fulgurantes", fugaces, que avanzan y desaparecen ante sus ojos. Cuando el personaje logra encender "el farol de viento", la vela chisporrotea en la oscuridad que se espesa. Luego recobra, mediante un enorme esfuerzo (etapas finales de la lucha del "homo-faber"), la conciencia que lo instala despiadadamente en medio de la situación, ya insuperable:

"Adquirió entonces, nítida y absoluta, la comprensión definitiva de que todo él también se moría, que se estaba muriendo".

El *espacio-de-la-muerte* se asimila al último baluarte de resistencia: la mente del personaje. A partir de este momento el desenlace se acelera y alcanza el nivel de la tortura:

"Hízose en su interior un gran silencio, como si la lluvia, los ruidos y el ritmo mismo de las cosas se hubieran retirado bruscamente al infinito".

Ese silencio es el "espacio" construido dentro mismo de la conciencia, para concebir, subjetivamente, la terrible visión:

"Y como si estuviera ya desprendido de sí mismo, vio a lo lejos un país, un bungalow totalmente interceptado de todo auxilio humano, donde dos criaturas, sin leche y solas, quedaban abandonadas de Dios y de los hombres en el más inicuo y horrendo de los desamparos".

El distanciamiento del hombre a punto de morir —que aparece otras veces en la narrativa de Quiroga— esta proyección muda y atroz, concentra el sentido fundamental —tal vez "el mensaje" primordial del cuento: son los niños quienes, por designios ajenos, —"de Dios", dice el autor (¿el Homo-faber, acaso, el Padre que los colocó en tan absurda situación?— quedan con el "más horrendo de los desamparos". Pero, —y ya en un plano trascendente que universaliza situación y personajes— quizá todo el cuento adquiera un sentido simbólico, se convierta en una gran parábola sobre la aventura del hombre en el mundo, ese "desierto" signado, en última instancia, por el desamparo total.

El diálogo posterior con los hijos, los lacerantes parlamentos que se entrecruzan entre personajes que no tienen plena conciencia de la situación (los niños) y el que sí la tiene (el padre), dan a Quiroga la posibilidad de preparar el "final de efecto" que se concentra en el breve párrafo que cierra el cuento: el padre ha anunciado su propio fin a los niños, se ha despedido tiernamente, patéticamente, de ellos. Una línea de puntos suspensivos —"el silencio" necesario para desencadenar el

desenlace— separa el parlamento vacilante del moribundo el último "cuadro" sombrío: el que presenta a los niños, que han presentido —cada uno a su modo— la inminente desgracia y que, en silencio —cada uno en su soledad— esbozan signos que delatan su subjetividad dolida. El "escenario" es enmarcado con precisión:

"Las criaturas salieron sin tocar la puerta entreabierta y fueron a detenerse en su cuarto, ante la llovizna del patio".

La naturaleza cede en su impulso imponente (cuando, en el "duelo" de los agonistas, ha vencido), pero la llovizna pauta ahora la penuria del acontecimiento irremediable. Los personajes parecen enclavarse en ese sitio fijo, inmovilizados:

"No se movían de allí. Sólo la mujercita, con una vislumbre de la dimensión de lo que acababa de pasar, hacía a ratos pucheros con el brazo en la cara, mientras el nene rascaba distraído el contramarco, sin comprender".

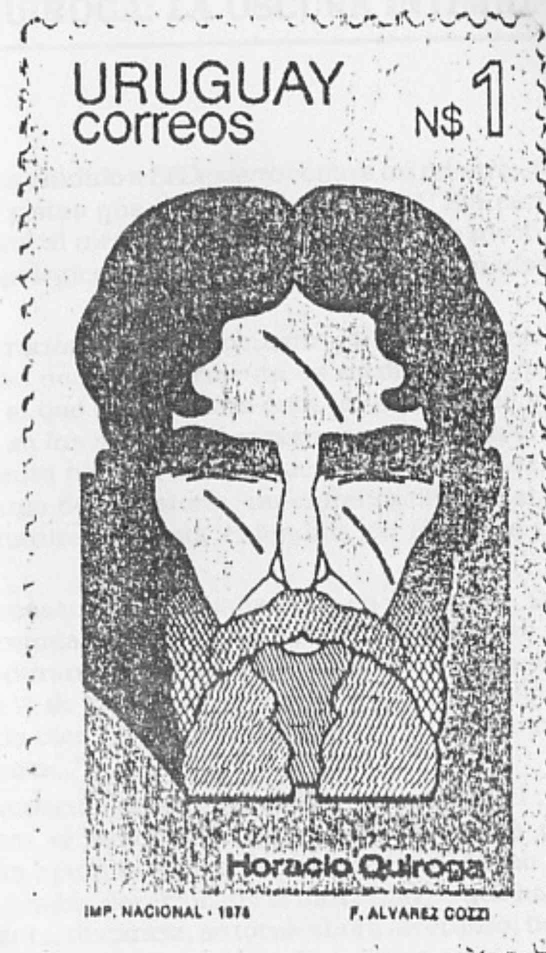
Aplacados todos los "furores" naturales, el silencio domina totalmente "el escenario de la muerte":

"Ni uno ni otro se atrevían a hacer ruido".

Y es a través del silencio, (que ahora puede ser contrastado con un diálogo ya definitivamente extinguido) que el autor nos vincula con el "golpe final", cerrando de forma inexorable —ahora no ya con el componente fónico sino con el visual— el espacio de la violencia y de la muerte:

"Pero tampoco les llegaba el menor ruido del cuarto vecino, donde hacía tres horas su padre, vestido y calzado bajo el impermeable, yacía muerto a la luz del farol".

El proyecto de vida, sujeto a una planificación previa, dictaminada por la razón de padre, se ha desmoronado; se ha "desconstruido" el modelo y el "absurdo" que niega toda apoyatura racional hace pensar en la incuestionable vigencia de este cuento cuyas "fisuras" y "propuestas" existenciales se adelantan en varios años a las "quiebras" implantadas por la postmodernidad.



Sello conmemorativo emitido por la Dirección Nacional de Correos el 27 de diciembre de 1978, impreso por la Imprenta Nacional y con un tiraje de cincuenta mil ejemplares en tres tintas y de valor de N$ 1. El dibujo es obra del artista plástico Fernando Alvarez Cozzi.

Teresa Porzecanski

QUIROGA: LA OSCURA INTIMIDAD (*)

Se ha aludido a *El Desierto* como a un relato autobiográfico y son muchas las pistas que lo habilitan como tal. Sin perjuicio de ello, su lectura admite al menos una interpretación que involucra variables de corte antropológico relacionadas con determinados elementos del contenido.

La narración se abre al encuentro de su protagonista, Subercasaux, remando una noche de tormenta en medio de un paraje selvático de *"bosque en el que las tinieblas eran un sólo bloque infranqueable que comenzaba en las manos del remero y subía hasta el cenit"* (1). De entrada el cuento plantea una situación de peligro, vertebrando lo que será, a lo largo de la historia, un enfrentamiento cataclismático entre hombre y naturaleza, ésta entendida en términos de agresión y de amenaza.

Subercasaux no se halla sólo en la canoa. Quiroga utiliza la palabra "acompañantes" sin especificar de quienes se trata, y sigue haciéndolo durante la lenta peripecia de atracar la canoa en la costa ante la inminencia de una lluvia torrencial. Vuelve a referirse a ellos como tales cuando dice: *"Y dejando de guardia junto a una rueda a sus dos acompañantes..."*

La transición desde esta indistinción hacia el reconocimiento —insólito para el lector— de que se trata de los propios hijos del protagonista opera la alteración inmediata del tono en que hasta ese momento se había desarrollado la narración: lo que había sido ajenidad, extrañamiento, distancia, se torna ahora afectuoso, tierno y seguro: *"Su voz había bajado dos tonos; y nadie hubiera creído allí, al oír la ternura de las voces, que quien reía entonces con las criaturas era el mismo hombre de acento duro y breve de media hora antes"*.

(*) En Rev. "Deslindes", Bca. Nacional, Nº 1, Montevideo, marzo de 1992.

(1) Todos los textos entrecomillados y sin más referencia pertenecen al cuento "El Desierto" en Horacio Quiroga, *Selección de Cuentos*, Biblioteca Artigas, Colección de Clásicos Uruguayos, Montevideo, 1966, Vol. 102, T. II, pp. 196-217.

Esta dicotomía entre lo conocido, lo "humanizado" y aquel otro ámbito encarnado por una alteridad peligrosa y enigmática, desconocida por el hombre, será la clave de un proceso acumulativo de oposiciones, en el que la vida será planteada drásticamente en términos de sobrevivencia frente a las fuerzas que determinan su finitud.

Entre *cultura y natura* se debate un protagonista Homo Faber, hacedor, inquisidor y eficiente, que enseña a sus hijos a superar vicisitudes y a entenderse con esas fuerzas naturales dadas en su tremenda omnipotencia original. La arcilla encontrada a la vera del río Yabebirí será moldeada por los niños y el padre, en lo que deja de constituir solamente una tecnología o industria utilitaria, para volverse paradigma del ejercicio del poder humano de dar forma al entorno, organizarlo y mantenerlo, por lo tanto, bajo control. Así, *"disecar animales, fabricar creolina, extraer caucho del monte para pegar sus impermeables", "teñir las camisas", "construir palancas de ocho mil quilos para estudiar cementos", "fabricar superfosfatos, vino de naranja"*, aparecen como las actividades por las que el hombre opera sus transformaciones del mundo. Y en el sentido más amplio del concepto antropológico de cultura, estas actividades y sus resultados materiales y simbólicos integran ese espectro de artificios e industrias que constituye la base tecnológica de los estilos de vida.

No sorprende, por lo tanto que educar a sus hijos aparezca como la preocupación mayor de Subercasaux: *"Y entre los escasos consuelos de un padre que queda solo con huérfanos, es el más grande el de poder educar a los hijos de acuerdo con una sola línea de carácter"*. En el contexto afectuoso y seguro de ejercer dominio sobre el mundo, se dirimirán los pequeños problemas de la vida cotidiana, mientras que los viscerales, las preguntas centrales de la existencia, serán colocados más allá, en el "afuera".

Ese otro extremo, representado por *"la cercanía del abismo"* (*"Y seguros, por fin, se sentaban a dejar jugar las sandalias sobre el abismo"*), el peligro, los insectos que invaden el patio e infestan los pies, la lluvia torrencial, los venados muertos que flotan río abajo, el pantano-pajonal, el "barro pestilente" constituyen lo dado pre-existente y autónomo, cargado de oscura voluntad de daño y de designios no comprendidos por el hombre. Pero, además y sobre todo, se trata de un ámbito cargado de exigencias para con él: *"la vida tiene fuerzas superiores que nos escapan..."*.

De este modo, el mundo humano, comprensible pero contingente, y el mundo natural —por momentos, sobrenaturalizado— remontan los extremos de la tensión del cuento. ¿Hasta cuándo Subercasaux, por su sola capacidad, que es la de sus fuerzas físicas, sin ninguna ayuda, podrá impedir el avance de la lluvia diluvial, del desamparo, del hambre, sobre sus hijos?. El desdoblamiento del rol padre en el de *padre/madre* omnipotente opera como compensación por la ausencia dejada por la madre perdida (*"conoció la necesidad perentoria y fatal, si se quiere seguir viviendo, de destruir hasta el último rastro del pasado"*). Se busca recomponer las tareas que domestican y moldean, tanto al nuevo ser humano, —los niños— como al entorno que se vuelve amenazante si no se cuidan los ritos cotidianos de la vida.

La educación de la que parece enorgullecerse el protagonista tiene que ver, consecuentemente, con enseñarle a los niños —débiles y dependientes— a adquirir conciencia de sus propios límites —que son los de la condición humana— y a no sobrepasarlos: *"Conocían perfectamente —como toda criatura libre— el alcance de sus fuerzas, y jamás lo sobrepasaban"*.

UNA CUESTION DE LIMITES

Planteada entonces la humanidad como *"capacidad de hacer"* frente a la amenaza de aquello otro saturado de potencia, el equilibrio se derrumbará cuando el protagonista enferma y va gradualmente tornándose incapaz de realizar. O sea, el hombre sobrevive cuando su acción mantiene bajo control ciertos avances de la naturaleza, pero si se detiene, si flaquea, estos lo tragan, aniquilándolo.

El anuncio del fracaso comienza con la imposibilidad de encontrar una sirvienta, quien cumplirá, como la *esposa/madre* muerta, la tarea cotidiana de mantener los ritmos (barrer el patio, lavar las tazas, aprontar el café). Existir cada día es mantener domesticada la violencia inherente a esa alteridad antropomorfizada en la que el protagonista proyecta su propio terror y su propia violencia. Siguen la infección, el imposible remontar del río, la inminente crecida, la inundación que corta los accesos a la casa, la leche para los niños, que no llega, el desamparo: *"Y como si estuviera ya desprendido de sí mismo, vio a lo lejos de un país un bungalow totalmente interceptado de todo auxilio humano, donde dos criaturas, sin leche y solas, quedaban abandonadas de Dios y de los hombres, en el más inicuo y horrendo de los desamparos"*.

Dos líneas narrativas paralelas se abren y alternan en el desenlace del cuento. El protagonista afiebrado, gravemente enfermo, entrará por

canales independientes tanto al mundo de la conciencia objetiva, en que se "ve" morir a sí mismo, como al mundo de la alucinación en que "regresa" a un delirio de descanso y felicidad, "escuchando" a una primera sirvienta ocuparse de la cocina y de la alimentación de los hijos. La alternancia de estos dos planos está equilibrada hacia el final del relato en cuanto a su peso expresivo, y no podría decirse, a ciencia cierta, cuál es el ámbito alucinatorio y cuál el de la realidad objetiva, si no fuera por el cierre con el que el narrador omnisciente describe a los niños silenciosos y expectantes afuera de la habitación de su padre, quien "vestido y calzado bajo el impermeable yacía muerto a la luz del farol".

LOS ANDAMIAJES DEL TERROR

Se ha hablado de Quiroga como receptivo a Poe. En su ensayo *Poe en Quiroga* (2), Margo Glanz analiza en profundidad esta cuestión. Mientras que en Poe encuentra *"la tendencia irracional que precipita al hombre a los confines"* en que locura y sin razón lo acercan *"al abismo de la muerte"* (3) entendiendo esa muerte como otredad (lo desconocido, lo radicalmente diferente), *"Quiroga utilizará siempre este recurso matizándolo luego a su manera y definiendo su propia concepción de la "perversidad" que él llamará "lo turbio"* (4).

Este concepto de "lo turbio" introduce la zona de ambigüedad, los umbrales que borran los límites claros de las categorías e instalan gradaciones, descolocando las estrictas clasificaciones que establecen fronteras entre lo conocido y lo desconocido: *"el aspecto equívoco del agua enturbiada, en un río que habitualmente da fondo claro a los ojos hasta dos metros"*. Aquí se anuncian, asimismo, los estados de confusión que conducirán la narración al plano de lo fantasmático. Tanto en Poe como en Quiroga, este tipo de tránsito posibilita dos descensos: *"vuelto hacia sí mismo, encuentra el demonio de la perversidad, el abismo larvado de lo inconsciente; vuelto hacia afuera, encuentra el desamparo, la nada, el espacio infinito"* (5).

---

(2) Glanz, Margo: 1980. "Poe en Quiroga", en *Intervención y pretexto*, Cuadernos del Centro de Estudios Literarios, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1980.
(3) Ibid, pág. 57.
(4) Ibid, pág. 57.
(5) Ibid, pág. 67.

ALUCINACION Y ESPACIO SIMBOLICO

Es el manejo de la imagen, la posibilidad de alucinar, la que determina, en Quiroga, la inmersión en un espacio simbólico. En nuestro cuento, la fiebre motiva un delirio y la ilusión de plenitud: *"¿Cuándo, en qué época anterior había él soñado estar enfermo, con una preocupación terrible?... ¡Qué zonzo había sido!...* Y que bien se está así, oyendo el ruido de centenares de tazas limpísimas..." Aparece además otra alucinación en la que el rol esposa/madre muerta es cubierto por una sirvienta imaginaria, cuidadora de los ritmos, conservadora de los rituales domésticos, que impide el avasallamiento de lo natural —desordenado— perverso: *"El murmullo monótono del agua en el cinc lo arrullaba, y en su rumor oía distintamente, hasta arrancarle una sonrisa, el tintineo de los cubiertos que la sirvienta manejaba a toda prisa en la cocina. ¡Qué sirvienta la suya!"*.

De esta manera, se alude a la plenitud de un estado sin preocupaciones y a la seguridad brindada por la recuperación de la madre perdida, en contraste con una situación real de desamparo y muerte. La alucinación representa aquí algo imposible de ser manifestado en forma directa (6). Y es en este proceso que deviene la simbolización, porque el contenido descripto en lo alucinado remite justamente a su contrario: la contundente ausencia de felicidad y bienestar. Así, el símbolo invoca inevitablemente la grieta de su opuesto, y lo incorpora en reflejo al discurso, que se instala, desde ahora en la ambigüedad. Es esta ambigüedad la que atenta contra una interpretación unívoca de la realidad y despliega el abanico polisémico de alternativas que estimulan la libertad de interpretación en el lector. La quiebra del discurso omnisciente provoca la apertura insólita, el desencaje entre el acontecimiento y sus versiones posibles, de cuya interpretación se hará cargo inevitablemente el lector. Hacia el final del cuento, por lo menos dos alternativas disyuntivas (muerte real objetiva/recuperación plena infinita) congregan sentidos que, por un lado pueden oponerse, y por otro asimilarse: será la inmersión en la muerte —desconocida, intimidante— lo que posibilitará la plenitud.

---

(6) Durand, G.: 1964. *La imaginación simbólica*. Editorial Amorrortu, Buenos Aires, 1971. Perífrasis pp. 1 2 y sig.

LA FASCINACION DEL MIEDO

Pero la naturaleza, a la vez que terrible y amenazante, existe como lo absoluto, entidad independiente de las voluntades humanas y hasta indiferente a ellas —que trasciende los límites de la comprensión del hombre. Más aún, los desafía. El cuento desemboca en ese descubrimiento finalísimo de la fatalidad que se yergue sobre los avatares humanos en forma de pavor, de caos o destino.

Lo inexplicable todopoderoso que en su autonomía se muestra independiente (*"Las gotas caían ahora más densas, pero también con mayor intermitencia. Cesaban bruscamente, como si hubieran caído no se sabe de dónde. Y recomenzaban otra vez grandes, aisladas y calientes, para cortarse de nuevo en la misma oscuridad y la misma depresión de atmósfera")* ejerce, al mismo tiempo, su amenaza y su seducción. Pavor y fascinación serán las reacciones humanas, frente a aquello que se muestra, a la vez que terrible, maravilloso. Según R. Otto, se construye aquí una dimensión sagrada, "numinosa" (7) en que lo natural se convierte en sobrenatural. Así, en Quiroga, la naturaleza ultrapotente adquiere caracteres de cratofanía: el diluvio, la inundación, los insectos que invaden el patio y los cuerpos, el abismo sobre el que se balancean los pies de los niños, el Yabebirí que cierra los accesos a la casa. Hay un proceso de sacralización, de sobrenaturalización de los fenómenos y el descubrimiento de la distancia —insalvable— entre ese ámbito absoluto, y el otro, el de la contingencia humana.

Las cuestiones que deja planteadas *El Desierto* tienen que ver con esa confrontación de la que emerge, a la vez, introspección y religiosidad: ¿hasta dónde llegan los límites del hombre?, ¿qué hay detrás de esa presencia de la fatalidad, inexorable?, ¿por qué, en definitiva, ese desenlace de los acontecimientos?

Las temáticas que se engendran en una conflictiva del hombre con lo exterior a él, se deslizan, sin embargo, en el plano alegórico, hacia la experiencia interior. Hay al menos una instancia de conciencia de sí mismo, que marca el proceso paralelo por el cual el protagonista, al mismo tiempo que volcado al "afuera", atraviesa un arduo camino hacia sí mismo: *"sin cerrar los ojos, pensó un rato en lo que aquello significaba dentro de sus escalofríos (...) y adquirió entonces, nítida y absoluta, la comprensión definitiva de que todo él también se moría, que se estaba*

(7) Cf. Otto, Rudolf. *Lo santo.* Alianza Editorial, Madrid, 1980.

muriendo (.) Hízose en su interior un gran silenció, como si la lluvia, los ruidos y el ritmo mismo de las cosas se hubieran retirado bruscamente al infinito".

Para Bataille (8), "el orden íntimo no puede destruir verdaderamente el orden de las cosas, de igual modo que el orden de las cosas no ha destruido nunca el orden íntimo hasta el final. Pero este mundo real llegado a la cumbre de su desarrollo puede ser destruido, en el sentido de que puede ser reducido a la intimidad". Así, es la intimidad la que en definitiva interpreta el mundo exterior, lo codifica y lo resuelve, aunque no sea en la claridad del día sino en la profundidad de la noche (9). Porque, en Quiroga, es el delirio el que está y promueve esa oscura intimidad en la que se macera la enajenación de la realidad y la plenitud del ser. Alucinación y locura destapan, entonces, victoriosamente, el límite impuesto por la muerte. El sujeto alcanza su existencia esencial en esa misma desaforada y oscura intimidad.

(8) Bataille, G. 1973. *Teoría de la Religión*, Taurus Ediciones, Madrid, 1975, pág. 103.

(9) Ibid, pág. 103.



Horacio Quiroga. DIBUJO DE VERNAZZA

Napoleón Baccino Ponce de León

ANACONDA: DEL CUENTO AL MITO (*)

(génesis e interpretación)

Desde 1921, la mayor de las boas americanas multiplica su imagen en las tapas de los libros de Quiroga y en las ilustraciones de sus cuentos, a modo de verdadero blasón —sobre campo verde esmeralda—, de una heráldica que representa mejor que cualquier otra figura, el espíritu de la obra del salteño.

Es que, de la enorme variedad de animales que desfilan, en distintas funciones, por ese exuberante mundo narrativo: es la anaconda la que su autor privilegia. Sólo ella tiene la prerrogativa de simbolizar la mejor zona de su creación: aquella que tiene como ámbito la selva misionera. Sólo ella encarna la postura vital de Quiroga ante esa selva. Sólo ella es elevada a la categoría de mito; síntesis de la cosmovisión que es cimiento y estructura de una obra cumbre en las letras del continente.

Seguir, pues, las etapas de este proceso que se inicia con la primera versión de un cuento en el que la idea apenas si aparece en germen, hasta la deliberada construcción del mito siete años más tarde, en otro que tiene mucho de poema cosmogónico; sugiere una perspectiva que se abre en abanico sobre una serie de temas capitales en la obra quiroguiana.

La historia de este proceso que se inicia de manera accidental, que tiene una vacilante etapa intermedia, y que finalmente busca con lucidez su objetivo, es, obviamente, la historia de la propia Anaconda como personaje.

El 12 de abril de 1918 se publica en Buenos Aires el primero de una serie de folletos titulado: El Cuento Ilustrado. El director de la flamante

(*) Primera parte de **Etudes autour de la nouvelle hispanoamericaine**, Recherches Comparatistes, intra et intercontinentales. Nº 2, Hiver, 1986.

empresa editorial es, a la vez, autor del cuento que abre la serie y que se titula "Un drama en la selva". Como tal aparece en la fotografía que ilustra la tapa: tiene el cabello corto y peinado con raya al medio, según el dictado de la moda de entonces. La barba pulcramente recortada y un grueso bigote, acentúan la juventud del rostro. Un cuello inmaculado, corbata oscura y las solapas negras de un saco, completan el busto recortado en círculo, del escritor. En suma, la atildada imagen de un autor de éxito en la opulenta Buenos Aires de entonces. Pero también, una imagen poco usual, se diría que hasta exótica de Horacio Quiroga. Diferente de aquella que han divulgado diarios y revistas de la época, en ambas márgenes del Plata. Rara entre más de trescientas fotografías que de él se custodian en la Biblioteca Nacional de Montevideo. En dicha iconografía predomina, al margen de dandy modernista de los primeros años, la imagen del hombre huraño y primordial, en el seno de su selva misionera: el "salvaje" por antonomasia.

Pero en 1918, año de la publicación que consideramos, Quiroga, afincado en Buenos Aires desde 1916, vive como escritor su década de plenitud. Una década en la que al prestigio que le han dado sus cuentos dispersos en diferentes revistas porteñas, viene a sumarse el más sólido por menos efímero que cimentarán sus libros de estos años: **Cuentos de amor de locura y de muerte** (1917), **Cuentos de la selva** (1918), **Anaconda** (1921), **El desierto** (1924) y **Los desterrados**, que en 1926 marca el punto cenital de su carrera.

Estos libros, que recogen textos publicados en revistas o diarios varios años antes, tienen la virtud de llamar la atención de un público más exigente; y de la crítica especializada que pronto aclama a Quiroga como uno de los mejores cuentistas de la lengua.

La selva con la que había tomado contacto por primera vez en 1904, y en cuyo seno viviera desde 1910 a 1916, ha quedado a más de mil quilómetros, pero la nostalgia no lo abandona. "Hace mucho frío —escribió—. Hondos recuerdos misioneros vienen a achucharme en esta inclemencia, y me paso horas mascullando proyectos de vida solar y ejecutiva".

Jorge Luis Borges, que lo conoció en esos años de plenitud, rodeado quizás del grupo de artistas y escritores que se nucleaban en torno a Quiroga en aquel cenáculo al que denominaron Anaconda, nos confesó en un reportaje: "Era muy difícil hablar con él. No porque fuera vanidoso. Lugones era vanidoso, Quiroga, no. Pero era muy difícil hablar con él, porque parecía estar ausente, ajeno a lo que ocurría a su alrededor; allá en su selva misionera".

Pasarán muchos años, más de quince desde su regreso a Buenos Aires, para que pueda realizar su proyecto de volver a radicarse en Misiones.

Son los años de mayor prestigio durante ese lapso, los que reflejan la foto que ilustra el folleto que tomamos como punto de partida de este estudio. La imagen del escritor mimado por la gran urbe, aristocrática y europeizante. Una imagen que responde a sus exigencias, pero que también las defraudaría, de no ser por el enorme ofidio que se alza amenazante en el centro de la tapa y por sobre la cabeza del autor, como naciendo de ella.

El dibujo cumple una doble función. Por un lado remite al otro Quiroga. Lo muestra en su doble faz: el intelectual refinado y elegante de la foto, y el hombre que ha renunciado, y volverá a renunciar a esa sociedad que lo halaga, para buscarse a sí mismo en la selva. El dibujo del ofidio que acompaña la foto, está pues, en función de la leyenda que se teje en torno a Quiroga, y con su complicidad; es el símbolo que sintetiza esa existencia ya legendaria.

Pero también, sirve para ilustrar y anticipar el tema del cuento; está en función del texto mismo.

La primera versión de "Anaconda"

Los estudios bibliográficos sobre la obra de Quiroga suelen indicar, lacónicamente, que "Anaconda" vio la luz en el folleto al que venimos aludiendo, con el título: "Un drama en la selva". Aparentemente estaríamos ante un caso, habitual en su bibliografía. Tres años y un cambio de título; nada indica que existan otras diferencias. Pero el examen del texto y su misma presentación revela una realidad bien distinta.

Quien conozca de ofidios sudamericanos, notará observando simplemente la carátula de "Un drama en la selva" que el parecido con la famosa anaconda (Eunectes murinus), es sólo genérico. El animal dibujado por Málaga Grenet tiene ojos, cabeza y piel de culebra; y carece de los rasgos característicos de las boas.

Lógicamente, el lector se sentirá tentado a argumentar que el dibujante no era versado en el tema, pasando por alto ciertos detalles que ignoraba, se limitó a delinear un ofidio de buen tamaño.

Semejante argumento presupone que Quiroga, en su doble cali-

dad de autor y director de la publicación, omitió asesorar debidamente a su dibujante. Negligencia difícil de aceptar teniendo en cuenta lo escrupuloso que era en sus observaciones y descripciones de animales, y el conocimiento auténticamente científico que tenía sobre los ofidios de la zona de Misiones: aspectos, ambos, que hemos podido confirmar y justipreciar con la ayuda de un zoólogo.

¿Cuál es pues, la razón, por la que el dibujo que ilustra la que suponemos primera edición de "Anaconda", evoca más a una culebra que a una boa?

La respuesta la deberemos buscar en el texto mismo de "Un drama en la selva".

Cotejando el cuento de 1918 con el recogido en libro en 1921, ubicamos un total de 260 variantes. El tenor de las mismas es tan variado como amplio su número.

Hay simples correcciones que hacen a un manejo más ortodoxo de los signos de puntuación, sustituyendo unos por otros. Están las que obedecen a un afinamiento estilístico: desde reemplazar un sustantivo o un adjetivo, a modificaciones más complejas; y que dan la pauta del infatigable esfuerzo de Quiroga en pos de una mayor concisión y precisión. Pero también hay cambios más sustanciales, que afectan el sentido mismo del cuento. Que transmutan su esencia procurando utilizar los mismos signos y símbolos en diferentes funciones. Una verdadera metamorfosis, en el sentido biológico de cambios durante un proceso de desarrollo.

Aquí se trata del desarrollo de una idea, y no se completará hasta "El regreso de Anaconda". Recién entonces, la larva dejará el capullo transformada en deslumbrante mariposa.

De todas estas variantes hay una que es la pieza fundamental de esta metamorfosis: el ofidio que encarna el papel de Anaconda en la que se pretende, primera versión del famoso cuento, es una culebra; más concretamente, una mussurana. Y la gran boa americana ni siquiera aparece en escena.

No hay, pues, error en el dibujo que ilustra la tapa del folleto, punto de partida de este juego de semejanzas y diferencias.

De semejanzas y diferencias

Pese a la cantidad y calidad de las variantes que existen entre el texto de 1918 y el de 1921, y que autorizan a hablar de "versiones"; el examen de sus respectivos rasgos externos revela más semejanzas que diferencias.

Hace un instante nos referíamos al "papel" de Anaconda, y a que la gran boa, ni siquiera aparece "en escena" en el texto de 1918. La terminología que empleamos es deliberada. Con puntual sujeción al título, "Un drama en la selva" tiene una estructura eminentemente teatral que Quiroga mantiene intacta en la segunda versión.

Este tipo de estructura, nada usual en sus relatos, en los que si bien se plantean situaciones dramáticas, el conflicto subyace bajo una disposición esencialmente narrativa de su materia; es una de las zonas más reveladoras de la metamorfosis a la que asistimos. Un corte longitudinal en dicha zona nos permitirá observar la evolución de la idea rectora que lleva del cuento al mito.

No obstante, y puesto que nos enfrentamos a un proceso de desarrollo, lo que supone continuidad y permanencia en el cambio; creemos útil examinar las semejanzas, comenzando por esa estructura que se mantiene intacta en ambas versiones.

El carácter netamente teatral de la estructura queda ya de manifiesto en la primera escena del cuento, la que podría muy bien subtitularse: "Prólogo del gran drama a desarrollarse".

Allí se plantea el enfrentamiento de los protagonistas y de las fuerzas en conflicto que encarnan: la víbora acechando una presa en un sendero del monte y al amparo de las sombras, y el Hombre que con paso seguro se cruza en su camino al rayar el día. Allí quedan delineados los caracteres en pugna: la cautela de la víbora que avanza "tanteando la seguridad del terreno" —cautela que el autor enfatiza en la segunda versión, cuando sustituye el adverbio "allá" por el sustantivo "sombra", en la frase: "Y marchó prudentemente hacia la **sombra**"; y "el golpe seguro, pleno", del hombre. También se anticipa el resultado de la contienda: la yarará que lanza la cabeza contra la pierna de su enemigo, "con toda la violencia de un ataque al que jugaba la vida"; y la indiferencia con que éste recibe el ataque: "El hombre se detuvo: había creído sentir un golpe en las botas... pero nada vio... y siguió adelante". Indiferencia de un lado, impotencia del otro. Y finalmente, los dos mundos en pugna, verdaderos protagonistas del drama: la Casa —adviértase la mayúscula—, que comienza a vivir al rayar el día; y el cubil al que se retira la víbora, "llevando consigo la seguridad de que aquel acto nocturno no era sino el prólogo del gran drama a desarrollarse en breve". Y hasta tal punto está concebida esta escena como prólogo, que no falta ni la noche ni la tormenta: "Eran las diez de la noche (...) el tiempo cargado pesaba sobre

la selva (...) El cielo de carbón se entreabría de vez en cuando en sordos relámpagos (...) pero el chubasco silbante del sur aún estaba lejos". Aquí, como en los dramas de Shakespeare, el tiempo amenazante y la noche, presagian otras tormentas y otras oscuridades.

La esencia del drama está contenida en esta expresión con la que comienza la parte V del cuento: "**La Casa**, motivo de preocupación de **la selva**..." Aquí están —los subrayados, salvo mención expresa, son míos— los dos términos del conflicto. La Casa que es avanzada y símbolo del mundo del Hombre. Hombre así, con mayúscula, en tanto especie. Y la selva, que es la casa, en el sentido de la palabra griega "oikos", el habitat de las víboras. Pero si el Hombre y las víboras —más tarde será: **La** víbora, **La** anaconda, Anaconda— son los protagonistas del drama; las fuerzas que ellos encarnan, que simbolizan, constituyen la esencia del conflicto. "**H**ombre y **D**evastación son sinónimos desde el tiempo inmemorial en el **P**ueblo - "**I**mperio" en la primera versión— entero de los **A**nimales". (Subrayo nuevamente el empleo de las mayúsculas que des-individualizan el drama, que insisten en el carácter casi alegórico del mismo; en tanto representación simbólica de ideas abstractas por medio de figuras o atributos). "**Para las Víboras en particular**, el desastre **se personificaba** en dos horrores: el machete escudriñado, revolviendo el vientre mismo de la selva, y el fuego aniquilando el bosque enseguida, y con él, los recónditos cubiles" —nos dice Quiroga en la segunda versión—. "Para los Ofidios, en particular, el trastorno que los amenazaba adquiría caracteres de desastre, pues fuera de la posibilidad del **arado** que aniquila a los roedores, y con ellos el alimento capital de las víboras, existía la seguridad del abominable machete, escarbando y destrozando el **vientre de la selva, vale decir, la vida misma**"— escribía en la primera redacción.

Creo que vale la pena detenerse a examinar estos fragmentos, que transcribo en sus dos versiones pues son complementarias de la misma idea, a la vez que precisan los límites de su desarrollo en esta etapa inicial; previa al mito. Aparecen en ellos otra vez los términos del conflicto, ahora con otras palabras; y también el tipo de planteo del que son objeto.

El machete y la selva. El fuego y los recónditos cubiles. El arado y los roedores, alimento capital de las víboras. Dicho de otro modo; el hombre y sus herramientas de progreso; la selva y su complejo, delicado, ecosistema. Un progreso que es conquista, por eso los verbos empleados, todos ellos de valor sinonímico en el contexto, y que sintetizan el espíritu de esa conquista: "Escudriñando", "revolviendo", "aniquilando" —que parece reiterado pues se le utiliza en ambas versiones—, "escarbando", "destrozando". Y retengo el último porque aparece integrado en una oración clave, al final del periodo que cito, ahora en su primera versión: "**destrozando el vientre de la selva, vale decir, la Vida misma**".

Cualquiera de los otros hubiera podido emplearse en su lugar. El propio Quiroga opta en la segunda versión por: "escudriñando, revolviendo el vientre mismo de la selva...". En ambas oraciones el sujeto es, el machete; pero lo que me interesa aquí es el complemento: "el vientre de la selva", "el vientre mismo de la selva". La metáfora empleada se abre en un abanico de connotaciones que arrojan su sombra tanto sobre el sujeto de la acción, como sobre el objeto de la misma.

Desde la perspectiva del complemento, la acción del sujeto denota violencia. Una violencia muy cercana a la raíz latina del término: acción y efecto de violentar. Y también, violación. Profanación.

Desde el punto de vista del objeto de la acción, el vientre es la zona más íntima y vital. Es la zona sagrada donde la selva se perpetúa a sí mismo. Se engendra a sí misma. La casa de la Vida, "la Vida misma". Ese centro vital es el que el machete amenaza, violenta y profana.

He aquí, en germen, la idea central de "El regreso de Anaconda"; el resorte del mito. Y, en esbozo, el mito mismo. Su esqueleto, pues aún no se ha encontrado con la imagen que lo sintetice: la gran boa.

Pero la aparición de la idea es fugaz, al punto que está dentro del mismo periodo con la que contradice, y fija los límites de esta primera tentativa: "**Para las víboras en particular...**"

Con esta precisión comienza el fragmento que venimos citando. El hombre es una amenaza para la vida de los ofidios. Pero en su breve desarrollo, el propio Quiroga parece descubrir, de manera casi accidental, como si aflorara involuntariamente; la idea que cristalizará siete años más tarde en "El regreso de Anaconda": La acción del hombre compromete, la selva toda —"el vientre mismo de la selva"—. Una idea que aparece en este párrafo más cerca de su centro de gravedad, en la primera versión, cuando el hombre aparece, destrozando el vientre de la selva, vale decir, la vida misma". La vida de las víboras, o para las víboras; pero también, la Vida en su expresión más rotunda y totalizadora: la Naturaleza.

Este párrafo ubicado al comienzo del cuento, enseguida de la escena que hace las veces de prólogo, tiene mucho de encrucijada ante la cual Quiroga parece vacilar un instante. Porque aquí se le presentan dos caminos para el ulterior desarrollo del drama: puede seguir la idea en germen al final del párrafo que venimos citando y plantear el drama en toda su extensión y profundidad, cómo el choque de progreso humano

por un lado, y la naturaleza por el otro; o puede limitarse al camino que parece indicar el comienzo mismo del párrafo: "Para las víboras en particular...", y reducirlo a un conflicto entre esos hombres capaces de desarrollar un suero antiofídico y los propios ofidios que ven amenazados su poder, su supervivencia, con ese antídoto desarrollado, irónicamente, a partir de su propia capacidad destructiva o defensiva, según desde donde se la mire.

"¡Un suero antivenenoso! Es decir, la curación asegurada, la inmunización de hombres y animales contra la mordedura, la Familia entera condenada a perecer de hambre en plena selva natal".

Es indudable que este conflicto se inserta en el otro, que lo comprende, pero el centro de gravedad, en "Anaconda" estará circunscrito a la zona apuntada. Quiroga opta, ante la encrucijada, por el segundo camino. El peligro atañe a los ofidios, ponzoñosos o no, a la "Familia", eso está claro; pero no aparece comprometida la selva misma como en "El regreso de Anaconda".

No obstante, el autor insiste en un rasgo que lleva implícita y en potencia, la idea central del mito: la unión ante el peligro. El instinto hecho conciencia de la comunión de destinos frente a esa presencia humana que debe ser rechazada: "No singulares, sino víboras, que ante un inmenso peligro sumaban la inteligencia reunida de la especie, era el enemigo que había asaltado el Instituto Seroterático".

Esa idea de comunión, en el sentido de participación en lo común, era el extremo de esa suerte de hilo de Ariadna capaz de conducirlo al núcleo de la concepción que ilumina el mito e irradia desde él. Sólo que Quiroga aún no estaba preparado. Su relación con la selva aún no había madurado lo suficiente. De ahí que pierda el hilo "por más que otra vez se refiera a que las víboras actúan "como si las dirigiera una inteligencia superior"— y el desarrollo de la idea de comunión tenga en estas dos instancias previas al mito, un proceso tan accidentado. Un desarrollo tan anormal, que no sólo se aparta del norte al que el autor, a tientas y todavía inconscientemente propende; sino que perturba el desenvolvimiento del "drama" mismo en torno al eje que ha escogido, injertando otro dentro del conflicto original: la rivalidad entre los ofidios. Ese subtema se expande como un tumor dentro del cuerpo del relato, debilitando la tensión dramática. La concepción quiroguiana del cuento, como una flecha que busca el blanco desde la primera palabra, parece de pronto ausente. En pleno vuelo, la flecha parece vacilar, y el impacto es ambiguo, sobre todo en la primera versión; y la trayectoria, ligeramente corregida en la segunda.

El sub-tema de la unidad queda planteado desde el primer "Congreso": víboras y culebras, ofidios ponzoñosos y sin ponzoña; deben sumar sus fuerzas si quieren vencer al enemigo común. Simultáneamente, como si se tratara del reverso de la misma moneda, quedan establecidas las rivalidades que conspirarán contra aquel propósito.

En el segundo Congreso, convocado para escuchar el informe de Ñacaniná a quien se le había confiado la misión de espiar al enemigo, las divergencias subsisten. Pero es en el tercero, luego del exitoso ataque combinado de Cruzada y Hamadrías, ataque que le cuesta la vida a uno de los funcionarios del Instituto (en la primera versión, la víctima es el propio Director); cuando las rivalidades llegan a poner realmente en peligro la unidad.

El congreso se agita y se divide entre dos propuestas: el plan de la cobra Hamadrías que insiste en atacar a los caballos pues es a partir de éstos que se obtiene el suero, y el de Ñacaniná, la culebra, mucho más preocupada por el perro adiestrado para cazar víboras que posee el Instituto; cuando irrumpe en escena un ofidio de singular tamaño que electriza con su presencia a todos los asistentes.

Veamos como se desarrollan los hechos antes de abordar el problema de la identidad de la advenediza, que, como expresáramos, no es la misma en las dos versiones de "Anaconda" de las que nos venimos ocupando.

La rivalidad entre ésta y la cobra es inmediata. Hamadrías parece medir la gravitación de la presencia de la otra en la asamblea, y seguramente siente amenazado su liderazgo. La recién llegada, por su parte, desprecia a "esa dama importada que nos quiere deslumbrar con su gran sombrero". Se amenazan, pero el pacto de no agresión mientras dure la campaña contra el hombre, evita el enfrentamiento que parecía inminente.

Al final de ese último congreso —identificado en la primer versión como el Nº 4039 en oscura alusión a una cronología con reminiscencias bíblicas—, los ofidios lanzan su ataque final. Toman por asalto la Casa, pero son rechazadas, diezmadas, y perseguidas por los hombres. Durante ese último intento, los papeles protagónicos los siguen teniendo Ñacaniná y Hamadrías. La primera, la culebra; desempeña un papel heroico. No sólo se inmola voluntariamente junto a sus compañeras, sino que se lleva consigo el más terrible de los secretos, el que da la medida de la impotencia de las de su especie: el ataque a las caballerizas urdido por la cobra, ha sido más que estéril: "¡En vez de matar, habían salvado la vida a los caballos, que se extenuaban precisamente por falta de veneno".

En cuanto a la cobra, "humillada, vencida en su segundo intento de dominación, repleta de odio para un país que en adelante debía serle eminentemente hostil, prefirió hundirse del todo, arrastrando con ella a las demás especies".

Recién entonces —adviértase que estamos en el desenlace de la historia—, la enigmática advenediza surge de la zona en sombras del escenario a un papel protagónico. Enfrenta en duelo a muerte a la cobra, y venga en ella a sus parientas.

Angel Luis Grenes

ANACONDA (*)

A. **Una visión mítica**

El mito ha constituido —como tema— en los últimos tiempos en un atrayente campo de investigación; se destacan los trabajos de Claude Lévi-Strauss y principalmente sus aportes al análisis estructuralista de ese vasto complejo. Pero detrás de estos estudios, cronológicamente, existen otros que reconocen puntos altos principalmente en el movimiento romántico. A partir de éste, podemos decir se valoró al tema en su auténtica dimensión. La contribución de Max Müller y Henri Bergson es también valioso antecedente. Freud, Vico, Jung y Fromm elaboraron distintas teorías sobre el punto. En nuestra época el rumano Mircea Eliade contribuyó al análisis del mito basado en una interpretación religiosa; Paul Ricoeur, Gilbert Durand y Luis Cencillo son actualmente, junto a los mencionados, críticos imprescindibles para estudiar al tema de manera total.

Según Cesare Pavese, otro teorizador clave, siguiendo a Vico, "el mito antes que una fábula, caso maravilloso, fue una simple norma, un comportamiento significativo, un rito que santificó la realidad (1). El "rito" para Quiroga se ubica en la naturaleza virgen de huellas civilizadoras; en los animales que viven en entrañable comunión, con ese mundo inmaculado. Pero el orden se altera, lo puro se pervierte, cuando entra en escena el hombre. Es ineludible el resaltar que hay en esta concepción una raíz bíblica; el mundo que busca Quiroga en las Misiones, con su vida primitiva y esencial, tiene reminiscencias del Paraíso terrenal del Génesis. Nuestro escritor, que como vimos anteriormente, a la ciudad prefiere la naturaleza, experimenta el dolor de ver la destrucción de toda una escala de valores a manos de la omnipotente civilización. Así, su

(*) En **El desafío de Misiones**, Montevideo, Ed. La Casa del Estudiante, 1977.

(1) "El mito" en "El oficio de poeta", Cesare Pavese. Editorial Nueva Visión. Buenos Aires 1957, pág. 97.

relato presentará el enfrentamiento de dos clases de seres, unos defendiendo lo que es suyo, otros conquistando lo que creen les pertenece: la selva, Misiones, El Edén.

En el singular combate lucharán dos especies que poseen algo nefasto en común: Cruzada hermosa víbora llamada también de la Cruz, en sus palabras marcará esa relación: "... si el pabellón de nuestra especie es la Muerte, el pabellón del Hombre es también la Muerte —y bastante más rápida que la nuestra". La simbología quiroguiana es clara: los ofidios en su salvaje belleza y ponzoña llevan el signo de lo fatal mientras que el hombre, en su tarea conquistadora, el de la destrucción total.

El núcleo generador del relato se configura desde el comienzo con la confirmación por parte de Lanceolada de sus temores sobre la presencia del humano en un lugar denominado La Casa, enclavado en la selva.

El cuento constituye una epopeya mítica; Quiroga se inspirará en tradiciones y leyendas, algunas de inminente corte popular. Pero también existe aquí una vertiente naturalista relacionada con una serie de conocimientos reales resultado de las experiencias del escritor. La descripción de los ofidios, tamaño, extensión, grados del veneno, representan un completo catálogo de valiosos apuntes. La integración de estos elementos a la impostación de la obra es total y actúa como una necesaria base que otorga una relativa dosis de verosimilitud.

El reconocimiento que realiza el escritor de la selva americana y sus seres es inconfundible y marcadamente personal. Si comparamos su creación con otras de temática parecida —en distintos enfoques— notamos el afianzamiento de su individualidad. Flavio Herrera, Miguel Angel Asturias y Ciro Alegría son algunos autores que trabajaron en base a la serpiente. Alegría, por ejemplo, en "La serpiente de oro", expone sus recuerdos de niñez en la selva norte del Perú; el río Marañón se convierte en el principal actor del libro. El relato está impregnado de un lirismo que lo aleja de las fuertes escenas de Anaconda.

Si consideramos que el eje de la materia narrativa del cuento "Anaconda" es el enfrentamiento entre el hombre y las serpientes, éste presenta las divisiones preceptivas clásicas; una presentación que abarca todo el congreso que realizan los reptiles en el comienzo (partes I a VI), un nudo desarrollándose en la liberación de Hamadrías y el congreso previo al ataque final (partes X y XI). Más, si tenemos en cuenta el aspecto mítico, el enfrentamiento de la naturaleza con la civilización, el sentido del cuento no se halla en el desenlace sino que atraviesa el

relato manifestándose de distintas maneras en cada zona, sería una combinatoria atemporal, dentro de la terminología clasificadora de Barthes.

Los polos ambientales oscilan entre el lugar del Congreso de las Víboras: "En las bases de un murallón de piedra viva, de cinco metros de altura, y en pleno bosque, desde luego, existía una caverna disimulada por los helechos que obstruían casi la entrada. Servía de guarida desde mucho tiempo atrás a Terrífica, una serpiente de cascabel, vieja entre las viejas..." y el Instituto Seroterápico denominado. La Casa por los ofidios: "... un viejo edificio de tablas rodeado de corredores y todo blanqueado. En torno se levantaban dos o tres galpones". Y por sobre ambos: la selva misionera.

La lucha entre las dos especies no es el único conflicto que presenta el narrador; derrivando de ésta, pero con signo distinto, esboza el combate, la pugna, de los ofidios entre ellos. Muchos de estos casos adquieren un mero carácter de verbal-rivalidad por la belleza, entre las víboras —Lanceolada y Cruzada— y, en otro plano, todas las venenosas con las culebras. Pero con la Hamadrías o cobra capelo real de la India y Anaconda el planteo es distinto.

El escritor presenta el enfrentamiento entre la naturaleza y lo que la intenta someter, el Instituto y su avance cultural, mas de la misma manera existe otro peligro sintetizado en la cobra asiática. Quiroga exhibe a Anaconda como ejemplar prototipo de América y a la Hamadrías como compendio del soberbio exotismo ajeno a América. Naturaleza americana versus lo exótico es el otro conflicto generador en el cuento.

La boa Anaconda desempeña en el enfrentamiento con Hamadrías la victoria de la tierra americana por sobre lo foráneo. La cobra, como personaje, está cargada conceptualmente con características de altivez, orgullo y menosprecio hacia los reptiles de estas tierras. Es destacable que en el primer elemento, o sea la altivez, el escritor maneja una serie de tradiciones y leyendas asiáticas que otorgan a la cobra capelo real esa tipología. Quiroga se mueve en lo mítico tanto en la cobra como en la boa; recordemos que la mitología popular de vastas zonas del Amazonas —basada en que rara vez ataca al hombre— no la considera como enemiga.

Hamadrías, además de poseer, desde un punto de vista subjetivo, un papel nada simpático en la obra, es la desencadenante del fracaso atacante al Instituto, de la muerte de un hombre y de la huída suicida de los reptiles. Es decir, un personaje que por sus características negativas el narrador debe minar.

Observando el combate entre ambos reptiles desde un nivel

sincrónico, la función que tiene dentro de la materia narrativa se clarifica. La relación central del cuento es, como vimos, la contradicción naturaleza-civilización y se materializa del punto de vista formal en agredido-agresor. Pero, existe un tercer elemento encamado en la cobra que constituye agresión tanto para la naturaleza como para la civilización. Es decir, provoca el fracaso de los ofidios y elimina a un humano; en consecuencia la relación inicial se bifurca al plano naturaleza americana-agresor exótico y la victoria de Anaconda hará predominar el primer factor. Funcionalmente la boa interviene en dos luchas, en una vencerá determinando la preponderancia de la simbología que representa y en la otra el narrador es hábil y deja su actuación en un plano ambiguo. En su choque con el hombre, defendiendo su especie, en las dos actuaciones, se delinea como elemento catalítico. Al atacar el Instituto, Quiroga no la menciona, se puede sobreentender que actúa pero lo objetivo es que ninguna acción suya es desarrollada. Y en el final, al contraatacar los hombres y masacrar la especie, da a entender el escritor que no participó por haber quedado maltrecha luego del combate con la cobra. Su valor que "... le hace conservar siempre buena amistad con el hombre" sale fortalecido y la vertiente mítica que presenta surge invariable del relato.

La oposición dialéctica del núcleo generador naturaleza-civilización no se resuelve en el cuento. Anaconda será salvada por los hombres, convivirá un tiempo con ellos pero la alianza es corta. Con el tiempo los abandonará al final. *El regreso de Anaconda* (**Los desterrados**) será el cuento que continuará la temática.

Quiroga no puede resolver su cuento en favor de uno de los elementos pues como anota Lévi-Strauss el objeto del mito "de proporcionar un modelo lógico para resolver una contradicción" es imposible de consumarse "cuando la contradicción es real". Y naturaleza-civilización llevan en sí el signo de lo irreductible.

Mercedes Rein

LAS DOS ANACONDAS (*)

La fauna misionera ocupa un lugar muy importante en los cuentos de la selva que escribió Horacio Quiroga. A veces, su enfoque es realista, el hombre está en el centro del relato y los animales se integran a la naturaleza, que suele golpear y destruir ciegamente a quienes la enfrentan. Pero otras veces el autor incorpora un elemento fantástico: los animales aparecen parcialmente humanizados por su lenguaje, su inteligencia y sus sentimientos. No se trata, sin embargo, de fábulas inspiradas en la tradición popular en las que predomina la fantasía sino de historias basadas en la observación y el estudio de la zoología americana.

Anaconda y *La vuelta de Anaconda* son dos espléndidos cuentos en los que las serpientes adquieren un protagonismo muy original. En el primero de ellos el autor utiliza un lenguaje despojado de toda retórica y aparentemente realista. Describe, por ejemplo, con rigor casi científico, "una serpiente de cascabel, vieja entre las viejas, cuya cola contaba treinta y dos cascabeles. Su largo no pasaba de un metro cuarenta, pero en cambio, su grueso alcanzaba al de una botella. Magnífico ejemplar cruzada de rombos amarillos", etc. Es el estilo de un zoólogo que anota sus observaciones con supuesta precisión y hasta se permite cierto entusiasmo ante lo insólito y pintoresco del "magnífico ejemplar" que ha descubierto. Quiroga no solo imita el estilo de un zoólogo sino que también tiene conocimientos reales sobre el tema. Claro está que el valor de estos cuentos no radica en su aspecto científico sino en su realización literaria. Interesa de todos modos confrontar sus datos con el estudio adjunto de la licenciada Melitta Meneghel. Siguiendo con este estilo designa a las especies por sus nombres científicos, agregando en algunos casos los nombres regionales: "Neuwied", que "había guardado para sí el nombre del naturalista que determinó su especie"; "Cruzada", "que en el Sur llaman víboras de la cruz"; "las especies del

(*) Prólogo a Anaconda. "El regreso de Anaconda". Brixia Ediciones, Montevideo, 1987.

formidable género Lachesis o yararás", la propia Anaconda, etc.

El narrador mezcla constantemente lo natural con lo fantástico, la observación objetiva con sus comentarios subjetivos, en los que expresa, por ejemplo, su admiración ante la belleza física de las víboras, cierto desprecio burlón hacia la ferocidad estúpida ("todo lo que Terrífica tiene de largo en sus colmillos, lo tiene de corto en su inteligencia") y, sobre todo, una gran simpatía hacia las culebras, las serpientes no venenosas, entre las que se destaca Anaconda.

La boa (1) no deja de ser un animal temible aunque no tenga veneno. Pero Quiroga convierte a Anaconda en un símbolo de la fuerza noble, alegre, inteligente y generosa. La presenta como una defensora de la naturaleza agredida por la civilización humana. La boa, según Quiroga, no encarna a la Muerte como las víboras venenosas en particular la cobra asiática, su rival en un duelo feroz que culmina esta historia llena de acción y violencia.

Anaconda es un relato de mediana extensión (dividido como una novela en capítulos), que da su nombre a un libro de cuentos publicado en 1921. *El regreso de Anaconda* pertenece al libro **Los Desterrados**, publicado en 1926, en el que Quiroga llega al punto más alto de su arte como cuentista. Entre ambos cuentos existe una obvia continuidad a través de la figura protagónica de la boa. En ambos cuentos subyace un tema político aludido en forma simbólica: la difícil solidaridad del subcontinente (como dicen los europeos) en guerra contra sus depredadores. En ambos aflora un humor crítico e irónico. Son, sin embargo, bastante diferentes por su estilo. El argumento es, en *El regreso de Anaconda*, menos complicado e ingenioso. Hay menos diálogo. Los personajes secundarios están menos individualizados. Pero las imágenes son de una intensidad poética muy memorable. El ritmo es lento, casi majestuoso y, concentrado desde el principio en la figura de Anaconda, logra abarcar también, como en oleadas musicales, toda la vida de la selva que agoniza al principio a causa de la inundación que arrastra a todos los seres vegetales y animales en el desesperado intento de desafiar al hombre y reconquistar el río: "¡Si ella pudiera cerrar el Paranahyba, devolverle su salvaje silencio, cuando cruzaba el río silbando en las noches oscuras, con la cabeza a tres metros del agua humeante".

(1) Quiroga prefiere escribir "el boa". Pero por otro lado emplea reiteradamente el femenino para aludir a Anaconda, cuyo sexo parecería definido por su función reproductora al poner huevos en *El regreso de Anaconda*. Al respecto, ver el estudio de la lic. Melitta Meneghel.

Los primeros párrafos de *El regreso de Anaconda* son una muestra cabal de la madurez que había alcanzado el estilo de Quiroga a pesar de sus descuidos y su aparente desdén por la elaboración estética.

"Cuando Anaconda, en complicidad con los elementos nativos del trópico, meditó y planeó la reconquista del río, acababa de cumplir treinta años.

Era entonces una joven serpiente de diez metros en la plenitud de su vigor. No había en su vasto campo de caza tigre o ciervo capaz de sobrellevar con aliento un abrazo suyo.

Bajo la contracción de sus músculos toda vida se escurría, adelgazada hasta la muerte. Ante el balanceo de las pajas que delataban el paso del gran boa con hambre, el juncal, todo alrededor, empenachábase de altas orejas aterradas. Y cuando al caer el crepúsculo en las horas mansas Anaconda bañaba en el río de fuego sus diez metros de oscuro terciopelo, el silencio circundábala como un halo".

Valdría la pena analizar —con más espacio— la sonoridad de este comienzo, el ritmo que sugiere el ondulante movimiento del enorme animal, la precisión de las imágenes y sobre todo la maestría con que desde la primera frase nos enfrenta al tema convocando en pocas palabras el ambiente, el personaje central y la proyección simbólica implícita en esta "epopeya de las víboras", como dice Guillermo de Torre.

En *El regreso de Anaconda* el personaje adquiere la dimensión de un mito. Si en el primer relato se destacaba el humor cordial, la inteligente solidaridad, la intrepidez que llevaba a la juvenil Anaconda ("Solo dos metros cincuenta de cuerpo oscuro y elástico") a desafiar a la cobra, en el segundo, la gran boa de diez metros de largo es una figura trágica que, inmersa en el destino colectivo, enfrenta los estragos de la sequía y la amenaza de los vagos impulsos naturales (aguardar las lluvias; acompañar masivamente la inundación con la imposible esperanza de detener el curso del río; y finalmente, depositar sus huevos que renovarán la vida junto a los cadáveres del mensú y de la propia Anaconda). El autor solo le atribuye un gesto que la eleva sobre el mundo instintivo: sin saber por qué la boa decide proteger al hombre que agoniza en una balsa formada con camalotes. Ella misma no conoce el motivo que la lleva a actuar de ese modo. Quiroga no inventa falsos sentimientos. Se limita a mostrar, con hondura y sobriedad, la belleza, el dolor, la esperanza y las fuerzas implacables que coexisten trágicamente en la naturaleza, y que es el escenario salvaje de la selva subtropical proyecta en imágenes grandiosas, a la vez fantásticas y verídicas.

Leonardo Garet

EL TECHO DE INCIENSO (*)

Las tablillas levantadas en las puntas representan la incapacidad del hombre para reconocer un error. Y las latas con los papeles no pasados a los libros contienen la irresponsabilidad primero, y después, el origen de un acto desesperado. Orgaz salta de la ninguna importancia que otorga a su trabajo, a la hipertrofia de anteponerlo en peligrosa apuesta a su vida. El hombre no obra de forma racional, ni cuando olvidó su obligación ni cuando intentó recuperar el cargo que creía perdido.

Individualista al grado de ignorar todo lo que no sirva a la satisfacción de su obsesión, quiere conservar el puesto de jefe de registro civil para que le permita el empecinamiento con el techo.

Dos anécdotas sobre su primer tiempo en el pueblo, la del lagarto y la de los burros, auguran un hombre independiente, chispeante, fuerte personalidad y un clima de intrascendencia propenso a la humorada. De acuerdo a él, Orgaz no muere y es *El techo de incienso* el único cuento de **Los desterrados** que no termina con una muerte.

El hombre que luchó contra las goteras sufre la lluvia y la inundación como si el Diluvio se hubiera dispersado para emboscarse en fenómenos naturales. En lugar de muerte de una civilización —que tuvo oportunidades de salvación para los mejores—, vida dramática, obsesiva, que tiene oportunidad de heroísmo, no de salvación, en tanto que el hombre no reconoce su error inicial ni tiene capacidad para el humor. El humor del Inspector resulta la lápida de Orgaz. Vuelve a sus goteras y a su techo.

El hombre empecinado en hacer pozos, en carpir bajo el sol de mediodía, adopta en *El techo de incienso* otra forma de oponerse a la naturaleza. La lluvia tropical añorada por toda la selva en *El regreso de Anaconda*, se vierte aquí como para cumplir el deseo de todos los animales de cerrarles el paso a los hombres. Y da ocasión al heroísmo.

(*) Comentario perteneciente al prólogo de la edición de **Los desterrados**. Universidad de la República Oriental del Uruguay y Universidad Nacional de Entre Ríos, Concepción del Uruguay, 1987.

Pero éste solo no alcanza. Orgaz por un momento dispone de decisión, arrojo, fuerza, capacidad de sacrificio y logra un éxito externo, no de crecimiento interior. Retorna a su tarea sin humor, con ciega esperanza o con resignación. Tarea cuyo resultado positivo no sería otro que la conquista de la normalidad. ¿Es que al hombre se le cierran las puertas de vivir con la mínima e indispensable tranquilidad, justamente por un error de su inteligencia?

Orgaz luchó tenazmente por su redención —integración al mundo— y si no lo logra es porque la redención no existe.

Cuento con sugerencias gráficas muy nítidas, ya sea en la figura de Orgaz recortándose en el techo, ya sea en los distintos momentos de la acción heroica: Orgaz bajo las palmeras en medio de una nube de mariposas, Orgaz remando en la canoa, Orgaz camino a Posadas venciendo el sueño. Orgaz o la capacidad para el heroismo. Pero, con la sordera de humor y comprensión conque oye al Inspector, se ciega despidiéndose de la luz. Cuando vuelve al techo lo hace un desterrado de la esperanza. Ahora no lo moverá ya ni el sentido automático del deber. Aprendió que todo es caos. Y su relato al narrador es el lamento por el sinsentido de la vida.

Pero Orgaz atrae simpáticamente porque su pecado no afecta a nadie más que a sí mismo. Recibe, además, la mirada piadosa de todo aquél que se reconoce en cuestiones esenciales, tan náufrago como él en cuanto a orientaciones para solucionar su techo.

Rodés de Clerico y Bordoli Dolci

EL HIJO (*)

El cuento se inicia con un planteo expositivo donde se realiza una ubicación de espacio y tiempo; continúa con la presentación de personajes y esbozo del acontecimiento que será el punto de atención hasta llegar a la peripecia que precipitará el desenlace.

PLANTEO EXPOSITIVO (**)

EL ESCENARIO.- Desde el comienzo aparece el mundo misionero, misterioso y exhuberante que será el marco de la anécdota desarrollada en una geografía verificable pero que se transforma en escenario de ficción en cuanto es objeto de un quehacer narrativo.

....

Bajo esta precisión temporal, el narrador caracteriza el clima subtropical argentino con un elemento que será importantísimo en todo el cuento: la presencia del sol. Este servirá para marcar el pasaje del tiempo ficticio —el de la narración— y a la vez, destacar el vigor y la energía que descarga sobre la naturaleza y los hombres en ese espacio vital. Tanto es así, que se produce entre ambos un paralelismo psicocósmico donde el hombre se siente seguro de sí ante el esplendor solar y participa interiormente de ese mundo.

El primer vocablo de la narración es significativo porque el uso del tiempo presente —"es" le confiere un sentido actualizante de simultaneidad entre la palabra del narrador y su producto artístico. El narrador caracterizado como básico o ideal no participa activamente en el desarrollo de la anécdota sino que se limita a hacer un registro objetivo de ella.

(*) Fragmento. En "Horacio Quiroga", Ant. y estudio crítico, Mont., Arca, 1977.

(*) Publicado el 15 de enero de 1928. Es incorporado al libro de cuentos **Más allá** en 1935.

(**) Los antiguos preceptistas consideraban tres momentos en la narración: planteo o exposición; nudo o desarrollo y final o desenlace. El cuento contemporáneo no siempre se ciñe estrictamente a estos preceptos.

El empleo del estilo directo, la dramatización (*) de la despedida, aporta una carga emocional que resulta más vívida desde el momento en que son los mismos agonistas los que la expresan. Si bien el diálogo es escueto, los gestos son sustituidores excelentes de los vocablos y se traducen en la sonrisa y el beso del niño. La no nominación de los personajes evidencia la voluntad del narrador de señalar la esencia de la relación padre-hijo y no circunscribirla a una situación particular e intransferible.

VISION PATERNAL

....

Esbozando apenas un retrato del hijo, se van pautando datos que justifican lo manifestado en el diálogo. Se trata de un niño que conoce bien el manejo de ciertas armas y que además ha sido educado para afrontar el peligro del "habitat". Sin embargo esta vida riesgosa y casi de precoz madurez, no excluye el candor infantil. La prosa, espontánea y concisa, si bien se limita a narrar con riguroso realismo, da paso a instancias de lirismo. Los ojos del niño, *"frescos aún de sorpresa infantil"* indican la capacidad de asombro del que despierta a un mundo no conocido aún plenamente.

....

Dos acciones se dan simultáneamente; por un lado es fácil imaginar al hijo encaminándose hacia el monte, cumpliendo una trayectoria "real" (acción objetiva) y por otro lado está ese mismo trayecto visto a través de la mente del padre (acción imaginada). No hay una focalización concentrada en la ocupación del padre, sino que éste, mentalmente, está recorriendo el camino de su hijo. Esto implica una actitud protectora y en cierta forma guiadora. Por otra parte se mantiene el apoyo en la realidad; con voluntaria precisión de tiempo y lugar se enmarca el recorrido del joven; *"la picada roja"*, *"el abra de espartillo"*, *"el monte"*. Datos topográficos corroborados con otros elementos de la naturaleza: vegetación subtropical, aves, etc.

El padre, en cierto sentido, se identifica con la atracción que siente su hijo de ejercitar la caza con arma propia y se deleita con los recuerdos. Abdica de su tiempo y se proyecta en el que vive su hijo. Para dar la situación emocional, el narrador obvia datos referentes a la figura paterna. Todo gira en torno al hijo. Se aprecia cómo el niño ve las pequeñas cosas logradas al rodearlas con un halo de magnificencia,

explicitando la felicidad al desarrollar posibilidades.

El padre en cierta época soñó con poseer una escopeta, pero no la obtuvo; ahora satisface esa apetencia a través del regalo brindado a su hijo y a Juan.

Todo el proceso mental que se produce en el padre se ve subrayado por una *"sonrisa esbozada"*. En el momento de la despedida fue el niño quien sonrió, ahora es el padre. Este gesto une dos instancias de un mismo sentimiento de placentera satisfacción.

UN DIFICIL APRENDIZAJE

....

El narrador retoma el tema de la formación del joven, agregando un dato: la viudez del protagonista, situación traumatizante anterior que incide en el desarrollo de la acción. La familia así constituida acentúa la interdependencia de sus dos integrantes. La ardua educación paternal —dado lo aislado y peligroso de la región— se basa en tres postulados imprescindibles en la confección de una didáctica del riesgo: *"libertad"*, *"seguridad"* y *"conciencia"*. El padre da libertad a su vástago en la preparación para superar las eventuales dificultades. Esto no excluye en él, la inquietud y el temor —*"tan fácilmente una criatura calcula mal"*—; apreciaciones que van jalonando, en un "crescendo", la intensidad del cuento. La ternura y el amor lo caracterizan. Se adjunta un nuevo dato: se trata de un padre enfermo que sufre padecimientos físicos y psíquicos.

EL TORMENTO

....

Mediante una breve anécdota, se ejemplifica el desorden psíquico que lo hace oscilar entre la realidad y el desvarío. Al mismo tiempo, ese suceso que se insertó en el cuento, actúa como premostración real y objetiva de su angustia. En la mente del padre, la imagen del hijo aparece unida trágicamente con la visión de la sangre. De este modo se desdobla la realidad, en imaginación enfermiza y premonitoria, de hechos concretos, certeros.

Una vez caracterizados los personajes psicológicamente en base

a los que se han ido pautando como elementos claves (viudez, vida riesgosa del niño, enfermedad del padre y alucinaciones), se desencadena la peripecia (*) que tendrá un gran poder de concentración dramática apoyado en un progresivo suspenso que se balancea entre avances y retrocesos de un suceder donde hechos reales aparecen mezclados a otros, pensados o temidos.

NUDO O PERIPECIA

EL TIEMPO DE LA ESPERA: EL ESTAMPIDO

....

La anteposición del adjetivo *"horribles"* actúa aquí con una carga significativa que se prolonga en los puntos suspensivos que posibilitan proyectar en múltiples imágenes aquella del hijo envuelto en sangre. La luz del sol borra toda idea nefasta; la conjunción *"pero"* actúa con carácter restrictivo señalando una excepción a su temor.

De pronto suena un estampido. Esta imagen auditiva, que sirve de alerta al lector pero que es considerada por el padre como un acontecer "nimio", no se agota realmente en lo sensorial, sino que adquirirá resonancias de hondísima repercusión emotiva. Existe un acontecimiento real, el estampido, y existe también una explicación del mismo: *"dos palomas menos en el monte..."* Acto seguido reingresa a la narración la naturaleza como espectáculo, como escenario, y adquiere relevancia el sol que marca el transcurso del tiempo y que repercute en la tierra misionera, pues arde en *"piedra"*, *"tierra"*, *"árboles"*. La ardiente temperatura es comparada con la de un horno para dar precisamente, la magnitud del calor. La presentación ambiental se completa con una sensación auditiva *"un profundo zumbido"* que encierra en forma totalizadora hombre y paisaje. A través de la expresión metonímica (*) de echar una mirada a la muñeca, comienza a evidenciarse la preocupación del padre, que primero será expresada en una rápida mirada hacia el monte —como quien espera una respuesta inminente que no llega— y más adelante esa preocupación desembocará en un estado de absoluta enajenación, alimentado por datos reales y tergiversado por una alusión, alimentado por datos reales y tergiversado por una alucinada imaginación. En el momento de la despedida habían concertado la hora del regreso.

"—Vuelve a la hora de almorzar (...).

—Sí papá (...)."

La diferencia de edad y jerarquía dentro del núcleo familiar, no son motivos para que entre ambos las palabras, las promesas y los proceres dejen de lado la confianza y el respeto mutuo. Existe entre ellos una emocionante sinceridad. Por ello, una expresión concisa como *"no ha vuelto"*, tiene sugestivas connotaciones que, más que evidenciar el reproche, alimentan la intranquilidad.

"Y no ha vuelto".

La conjunción *"y"*, sirve de apoyo a ese poder sugestivo dado que retoma con ella todo lo dicho anteriormente; por eso vale tanto como *"a pesar de ello"*, *"sin embargo"*, *"todavía"* dentro de una comprensión contextual.

EL TRABAJO MANUAL: UN INTENTO FALLIDO

....

El padre continúa trabajando pero el gerundio *"esforzándose"* señala la imperiosa voluntad de concentración en su tarea y al mismo tiempo la idea de dificultad para lograrlo. Es que ya le resulta imposible dedicarse, conscientemente, a su trabajo como lo hacía un rato antes. La diferencia se marca en el juego de significaciones internas entre dos términos que se entrelazan: el hombre que se *"abstrae de nuevo en la tarea"* y ahora el hombre que *"torna a su quehacer esforzándose"*. Entre ambas actividades hay un pequeño ser que falló por primera vez en el cumplimiento de su palabra. Cuando busca una excusa a esta situación angustiosa, formula para sí, mecánicamente, una expresión referida a la tardanza que actuará sobre su corazón como lo hacía un rato antes. La diferencia se marca en el juego de significaciones internas entre dos términos que se entrelazan: el hombre que se *"abstrae de nuevo en la tarea"* y ahora el hombre que *"torna a su quehacer esforzándose"*. Entre ambas actividades hay un pequeño ser que falló por primera vez en el cumplimiento de su palabra. Cuando busca una excusa a esta situación angustiosa, formula para sí, mecánicamente, una expresión referida a la tardanza que actuará sobre su corazón como un acicate *"(...) y sentarse un rato en el suelo mientras se descansa inmóvil..."*. El adverbio *"inmóvil"* adquiere una doble significación; por un lado aporta la idea de reposo en sentido de descanso y por otro una actitud rígida con connotaciones de muerte. Gramaticalmente funciona como complemento predicativo al complementar por un lado al sustantivo *"hijo"* —hijo inmóvil— y por otro al verbo *"descansa"* —descansa inmóvil—. Precisamente su doble función es la que abre posibilidades emotivas.

Este acto pensante que sugiere perspectivas infaustas, motiva en forma unísona el cese de tres ritmos vitales; *"luz meridiana"*, *"zumbido tropical"* y *"el corazón del padre"*. Si al principio de la narración el prometedor día de sol señala la correspondencia anímica existente entre el hombre y la naturaleza, ahora *"bruscamente"* se siente sacudida por esta tremenda expresión *"su hijo descansa inmóvil"*. Se mantiene, por tanto, el paralelismo psicocósmico.

El pasaje del tiempo importa en demasía; el narrador que dejó transcurrir tres horas sin signar en forma atenta su paisaje, marca ahora una media hora precisa desde aquella constatación solar reafirmada en la observación del reloj.

La trivial realización de un acto como es el apoyar *"la mano en un banco de mecánica"* produce en él una reminiscencia, aflorando del subconsciente aquel estampido que, tres horas antes, había sonado en medio del monte y que recién adquiere trágica significación. La reminiscencia consiste en la resurrección de un detalle perdido en la memoria, que vuelve por un gesto (como sucede aquí), un ruido, un golpe, un sabor (la magdalena que saborea el narrador de **En busca del tiempo perdido** de Marcel Proust), un perfume (como sucede en el poema *Perfume exótico* de Charles Baudelaire); todas percepciones que pertenecen al tacto, al oído, al gusto y al olfato —nunca a la vista—, y que trae consigo el suceso o la situación de la que sólo era un elemento. La obsesiva presencia del estampido, la gravedad de este ruido, está en proporción directa al tiempo transcurrido y a la ausencia de la respuesta que espera. Todo está medido en dosis de angustia por parte del padre. El acto reminiscente con toda la validez regresiva, implica una serie de temores sobre el que descansa su inestable tranquilidad. El monte adquiere, entonces un sentido fatídico.

"Un tiro, un solo tiro ha sonado, y hace ya mucho. Tras él el padre no ha oído un ruido, no ha visto una pájaro, no ha cruzado el abra una sola persona a anunciarle que al cruzar el alambrado, una gran desgracia..."

Existe una agudización de los sentidos lograda mediante la reiteración negativa que confirma la ausencia de vida: *"no ha oído (...) no ha cruzado (...) no ha visto (...)"*. La alteración del ritmo vital manifiesta una expectativa que linda con el suceso impreciso, aunque en cierta forma expresado: la muerte.

Arturo Sergio Visca

LOS CAZADORES DE RATAS (*)

Este cuento, que forma parte del libro titulado "El Salvaje" (1920), es típicamente representativo de una parte, y no la menos importante, de la obra narrativa de Horacio Quiroga. Por su tema, por sus personajes, por su realización, por la manera de enfrentar, de ver y de trasmitir la realidad, representa cabalmente —aunque no es, desde luego, uno de los grandes cuentos del autor— esa zona de la narrativa quiroguiana elaborada con temas y personas de Misiones.

Este cuento es, asimismo, y a pesar de su brevedad, representativo de las mejores cualidades narrativas de Horacio Quiroga. Corresponde señalar, en primer término, el coraje para contar, la seguridad —como de mano que no tiembla— con que Quiroga plantea, desarrolla y concluye su anécdota. En este aspecto, el cuento deja la impresión de una flecha certeramente arrojada y que se clava limpiamente en su blanco. El narrador, sin distraerse en detalles accesorios, se ciñe estrictamente a lo esencial. Notemos, además, que aunque el relato no sufre desviaciones, en ningún momento deja la impresión de un andar rígido o apresurado. Una segunda cualidad, excepcional es la precisión del lenguaje. Quiroga no "hace estilo"; pero cada palabra parece ser, en cada caso, aquella que resulta absolutamente irreemplazable para expresar lo que se quiere decir. Tan es así, que casi sin esfuerzo se pueden retener párrafos enteros de memoria. En el Decálogo del perfecto cuentista, Quiroga escribió: "No adjetives sin necesidad. Inútiles serán cuantas colas adhieras a un sustantivo débil. Si hallas el que es preciso, él, solo, tendrá un color incomparable. Pero hay que hallarlo". Quiroga lo hallaba siempre, y en este cuento no emplea ni una palabra más de las necesarias. Consigue, así, trasmitir con plenitud su tema en un mínimo de espacio, y dándole, por la economía de los medios expresivos, un máximo de interés. Por la misma razón; la tensión e intensidad del relato no decae en ningún instante pero no llega a ser fatigante para la

(*) En "El ciudadano", Montevideo, viernes 25 de julio de 1958, en la sección "Letras", que dirigían D. L. Bordoli y Arturo Sergio Visca.

atención. A esta síntesis expresiva contribuye la eficacia con que se elude la narración de ciertas situaciones, dadas sólo mediante una mención (por ejemplo: la muerte de la víbora, sobreentendida entre el momento en que la mujer entrega la azada al marido y el hecho de arrojar lejos, "más allá del gallinero, el cuerpo muerto"). Agreguemos todavía la veracidad en los detalles, el tono de realidad vivida que resplandece por todo el cuento y que provienen del profundo conocimiento de la misma por parte del autor. Este conocimiento le permite a Quiroga humanizar con total naturalidad a las víboras. Como ocurre en todos sus cuentos donde intervienen animales, Quiroga nos hace sentir que los ha observado largamente, que conoce bien sus costumbres, que agudamente se ha compenetrado de sus reacciones. Así, cuando las víboras, "animadas por el silencio", se aventuran a "cruzar el peligroso páramo" para entrar en el rancho y recorrerlo "con cauta curiosidad, restregando con su piel áspera las paredes". Incluso la ficción de que las víboras hablen, está realizada con tal maestría y precisión, que es asimilada espontáneamente por el lector.

Todas estas sobresalientes cualidades de narrador, permiten que el cuento —tal es por lo menos nuestra personal experiencia— nos aprese intensamente mientras lo leemos. Y aún ocurre lo mismo en una relectura. Pero apenas nos hemos alejado de él —hablamos siempre de nuestra experiencia personal— nos deja un amplio margen de insatisfacción. Pensamos que ella se debe a la carencia —en este cuento— de algunos elementos sustantivos en toda gran narración. Detallemos algunas. Los personajes carecen de personalidad realmente individualizada. Carecen, casi de historia. De ellos sabemos, aunque Quiroga no lo diga, explícitamente, que son inmigrantes europeos que se radican en Misiones; que él, Otto, es alto y rubio, y ella, Hilda, rubia y gruesa, que tienen un hijo, el cual, como tantos niños, es un .... blanco, gordo y rubio" que ensaya "de un lado a otro su infantil marcha de pato". Estos y algunos otro más que se podría indicar son, caracteres meramente genéricos, a ellos podemos adscribirles un rostro y un alma cualquiera. Quiroga, que es siempre capaz de crear situaciones, no es siempre capaz de crear personajes. De esta carencia se resiente, en primer lugar, este cuento. Anotemos otra más importante, a nuestro entender, que la ya señalada. El cuento está enteramente construído para lograr ese efecto final —el desgarrado alarido de la madre: "¡Hijo mío!..." —que lo cierra trágicamente. A través de dos o tres referencias el autor solicita del lector una enternecida complicidad con el destino del niño. Esas referencias son trampas en las que caen los buenos sentimientos del lector, éste queda, así, preparado para el golpe brusco a que

lo somete el antedicho efecto final. El autor logra de esta manera lo que nos atreveríamos a afirmar que es su propósito esencial comunicar un horror y una conmoción, en definitiva bastante semejantes a los que nos provocan ciertas crónicas policiales. Pero pasada la conmoción súbita inicial, sentimos enseguida que, desde el punto de vista estético, a ese final le falta verdadera grandeza trágica. En él sólo gravita el peso de un ciego azar. Ausente allí la voluntad humana, carece el cuento de esa situación íntima conflictual que es la esencia de lo trágico en el hombre. Quedan, pues, señaladas dos carencias en el cuento. Primera: no hay verdadera creación de personajes; segunda, a pesar de su final, el cuento no tiene, estéticamente, auténtica dimensión trágica. Estas dos carencias se proyectan, entonces, en una tercera: el cuento parece despojado de "un sentido" que lo justifique. No se trata, desde luego, de pedirle al cuento una "moraleja", ni ese "mensaje" tan mentado en la literatura actual. Nos referimos solo a esas resonancias, como de esos sucesivos, que la obra literaria realmente profunda provoca en el lector, hasta convertir la inicial conmoción estética en una conmoción plena, total, de todas las facultades del alma. Esta posibilidad es la que distingue la gran obra de arte —aunque sea de dimensiones pequeñas— de la que queda radicada en un plano esteticista; porque esa posibilidad es la que establece ese compromiso dinámico entre la obra y el alma del lector, mediante el cual se identifican y se enriquecen mutuamente. Esto lo logra —y nos movemos siempre en el terreno de nuestra personal experiencia— este breve cantar, de sólo dos estrofas, de Augusto Ferrán.

"Allá arriba el sol brillante, ...
las estrellas más arriba;
aquí abajo los reflejos
de lo que tan lejos brilla.

Allá lo que nunca acaba,
aquí lo que, al fin termina:
¡y el hombre atado aquí abajo
mirando siempre hacia arriba!"

¿No hay, en el sutil cuerpecillo de estos ocho versos traspasados de emoción, e intuitivamente atrapada, la abreviada imagen de una visión del mundo, del hombre y de la vida?

Concluyamos. La intención de este comentario no ha sido naturalmente, enjuiciar la labor narrativa de Horacio Quiroga, cuya obra tiene, es cierto, zonas que se inscriben dentro del lineamiento planteado,

pero tiene, también, otras que escapan a él. Nuestra intención ha sido mostrar, a través de un ejemplo concreto, una forma particular de esteticismo, por la forma", que se nutre de una manera de "pasión excesiva la voluptuosidad de la palabra por la palabra misma, del regusto casi sensorial por el sonido más que por el sentido. Hay otra forma de esteticismo —la que creemos ver representada en este cuento de Quiroga— que alimenta del afán del efecto, de la milimétrica precisión técnica, del hallazgo del detalle. Uno y otro elementos —gusto y amor a la palabra; pasión por la artesanía— son necesarios a todo gran escritor. ¿Qué gran obra literaria puede prescindir de ellos? Lo que los convierte en esteticismo es el hecho de que no funcionen al servicio de algo que los trascienda. Ellos deben ser vehículos, no fines. Es el "élan" espiritual del escritor el que los valida. De lo contrario, se reducen, se repliegan sobre sí mismos, pierden genuina eficacia, porque prescinden de su poder integrador.

Arturo Sergio Visca

LOS CUATRO MONTAJES (*)

El almohadón de plumas puede ser dividido en *tres momentos* perfectamente diferenciados. En el *primer momento*, el narrador presenta a los protagonistas y monta el decorado dentro del cual se enmarcan. La presentación es incisivamente concisa: *"Su luna de miel fue un largo escalofrío. Rubia, angelical y tímida, el carácter duro de su marido heló sus soñadas niñerías de novia. Ella lo quería mucho, sin embargo, a veces con un ligero estremecimiento cuando volviendo de noche juntos por la calle, echaba una furtiva mirada a la alta estatura de Jordán, mudo desde hacía una hora. El, por su parte, la amaba profundamente, sin darlo a conocer"*. La descripción del decorado es igualmente concisa e incisiva: *"La casa en que vivían influía no poco en sus estremecimientos. La blancura del patio silencioso —frisos, columnas y estatuas de mármol— producía una otoñal impresión de palacio encantado. Dentro, el brillo glacial del estuco, sin el más leve rasguño en las altas paredes, afirmaba aquella sensación de desapacible frío. Al cruzar de una pieza a otra, los pasos hallaban eso en toda la casa, como si un largo abandono hubiera sensibilizado su resonancia"*. La intención de estos dos pasajes es bien clara: centrar el interés del lector en dos personajes diametralmente opuestos entre sí y ligados por una compleja relación sentimental. Este centro de interés es sustituido por otro en el *segundo momento* que se inicia así: *"Fue ese el último día que Alicia estuvo levantada"*. El centro de interés es ahora la enfermedad —de inexplicable origen— que va lentamente extinguiendo la vida de Alica. El narrador procura atrapar el interés del lector subrayando, por una parte, lo inexplicable de su origen, y, por otra, sus efectos: en la consulta, los médicos pulsan en silencio a la enferma y la enferma sufre angustiantes alucinaciones. El *tercer momento* se inicia abruptamente con esta cláusula: *"Alicia murió, por fin"*. Y tras este tajante comienzo, el narrador presenta al lector un nuevo centro de interés: el almohadón de plumas. Las manchas de sangre que la sirvienta descubre en él y su excesivo peso son datos suficientes para convertirlo en el centro de este *tercer mo-*

(*) En **Horacio Quiroga**, Ed. Técnica, Montevideo.

mento. Así atrapada la atención del lector, se llega al desenlace: Jordán corta la funda y aparece el personaje hasta ahora ignorado pero que, junto con Alicia y Jordán, es protagónico del cuento: el monstruoso animal que ha desangrado a Alicia hasta matarla.

La aparición de este protagonista celosamente oculto hasta casi las últimas líneas revela la verdadera *intención creadora* que ha guiado la mano del escritor desde las primeras líneas. Esa *intención creadora*, asumida lúcidamente, es bien precisa: lograr un *efecto final* inesperado, impactando al lector, al concluir el cuento, no con la muerte de Alicia sino con la causa que la ha producido. Esto es bien evidente cuando, ya por cerrarse el cuento, tras de la breve información contenida en las palabras: *"Alicia murió, por fin"*, no se dice nada de los sentimientos de Jordán por esa muerte y se entra directamente al tema del almohadón de plumas. Se detallan, entonces, las sensaciones de horror que experimentan tanto el esposo como la sirvienta ante el descubrimiento espeluznante. Las sensaciones de horror de ambos personajes pasan de ellos a los lectores, lográndose así el *efecto final* que el narrador se había propuesto. El cuento es, pues, *con* y no *de* muerte, y sustancialmente, *de horror* y así lo confirma el análisis del *montaje narrativo*, pensado en vista de ese fin. En los dos primeros *momentos* del cuento, el narrador procede con una conducta narrativa que podría decirse insidiosa y que consiste en atraer fuertemente la atención del lector hacia los elementos no sustanciales del cuento: la compleja relación sentimental de Alicia y Jordán, primero, y el angustiante carácter de las alucinaciones de Alicia, después. El *montaje narrativo* se rige por una ley de *ocultamiento*, de tal modo que la revelación final, totalmente inesperada, resulte, como todo lo sorpresivo, más impactante. Sólo en el *tercer momento*, el narrador pone sobre la mesa el naipe que mantenía oculto en la manga. Con estas observaciones no queda completo el análisis del *montaje narrativo* de *El almohadón de plumas*. Es preciso destacar otro aspecto: la destreza con que están vinculados los tres *momentos* del cuento, que por tener cada uno su propio centro de interés corrían el riesgo de no relacionarse sólidamente entre sí. El *primer momento* se vincula con el *segundo* mediante el carácter de las alucinaciones de Alicia y las reacciones de Jordán ante la enfermedad de su esposa que se corresponden con su compleja relación sentimental, debiéndose advertir, además, que el ataque de influenza sufrido por Alicia, y mencionado hacia el final del *primer momento*, prepara la entrada al *segundo*, cuyo centro de interés es la enfermedad de la protagonista. Las reiteradas alusiones al diagnóstico de la enfermedad de Alicia —anemia— y el hecho de que su estado se agrava por la noche, ...

....

El *montaje narrativo* de *La gallina degollada*, cuento cuya intención creadora es la misma que la de *El almohadón de plumas*, guarda similitud con el de éste. Se rige por idéntica ley de *ocultamiento* de todo indicio que haga previsible el final, aunque sembrando, aquí y allá, detalles que lo justifican y preparan (el don mimético de los cuatro idiotas, su gula, la atracción que experimentan por los colores brillantes). No es necesario, por consiguiente, reiterar el análisis: los mismos motivos que evidencian que *El almohadón de plumas* es cuento *de horror y con muerte* y no *de muerte y sin horror* valen para hacer ostensible lo mismo en *La gallina degollada*. Hay, sin embargo, algunas diferencias que es necesario destacar. La primera, y menos importante, es que *La gallina degollada*, admite ser dividido en cuatro y no en tres *momentos*: presentación de los cuatro idiotas; historia del matrimonio Mazzini-Ferraz; degollamiento de la gallina; degollamiento de la niña. A esa diferencia inicial se agregan estas otras: la presentación de los personajes de *El almohadón de plumas* subraya un trazo (la compleja relación sentimental entre Alicia y Jordán) no sustantivo, ya que no es absolutamente imprescindible para el *efecto final* buscado, mientras que la presentación de los protagonistas de *La gallina degollada* subraya incisivamente un rasgo sustantivo, ya que el idiotismo de los cuatro niños es el determinante de la conclusión del cuento; en *El almohadón de plumas* el tiempo narrativo se proyecta hacia el futuro (los sucesos del *segundo momento* son posteriores a los del *primero* y los del *tercero* a los del *segundo*), mientras que en *La gallina degollada* hay, en el segundo momento, una proyección hacia el pasado (historia del matrimonio y del nacimiento de sus cuatro hijos idiotas y de la niña normal). Estas diferencias tienen importancia: la primera hace evidente que el centro de interés de todo el cuento hasta el final sorpresivo es uno solo (el drama del matrimonio Mazzini-Ferraz); la segunda, que la sustancia narrativa es más amplia en *La gallina degollada* que en *El almohadón de plumas* (los protagonistas tienen *historia* lo que no ocurre con los del cuento recién citado).

———

A pesar de su brevedad y de la simplicidad de su anécdota, *A la deriva* admite ser dividido en *tres momentos*, que pueden denominarse, respectivamente, la mordedura y sus efectos, transición descriptiva, la agonía y la muerte.

El *primer momento*, se inicia con un cortante planteo: *"El hombre pisó algo blanduzco, y en seguida sintió la mordedura en el pie. Saltó adelante, y al volverse con un juramento vio una garacacusú que, arrollada sobre sí misma, esperaba otro ataque"*. Planteada así la situación inicial, el narrador continúa: *"El hombre echó una veloz mirada a su pie, donde dos gotitas de sangre engrosaban dificultosamente, y sacó el machete de la cintura. La víbora vio la amenaza y hundió más la cabeza en el centro mismo de su espiral; pero el machete cayó de lomo, dislocándole las vértebras."* Estos dos pasajes iniciales son proseguidos inmediatamente así: *"El hombre bajó hasta la mordedura, quitó las gotitas de sangre y durante un instante contempló. Un dolor agudo nacía de las dos puntitas violeta y comenzaba a invadir todo el pie. Apresuradamente ligó el tobillo con su pañuelo y siguió por la picada hacia su rancho"*. En estos tres pasajes queda nítidamente fijado con precisa graduación (la mordedura, las dos gotitas de sangre que engruesan dificultosamente, el dolor que invade todo el pie) el *tema* del *primer momento* del cuento: la mordedura y el envenenamiento del hombre. Desde aquí hasta el final de este *primer momento*, la mano del narrador traza, también con medida graduación, el dibujo del inexorable crecimiento del efecto de la mordedura, tanto en sus aspectos físicos como sicológicos. Los primeros son detallados con rigor casi científico: hinchazón del pie, sequedad de garganta, pérdida de las sensaciones gustativas, vómitos, hinchazón del bajo vientre que presenta manchas lívidas; los segundos se manifiestan, primero, en la toma de conciencia de la gravedad de su estado (*—"Bueno; esto se pone feo..."*) y luego, en su voluntad de vivir, que lo impulsa, en procura de salvación, a navegar en su canoa, por el Paraná, hasta Tacurú-Pucú, donde podrá lograr ayuda. Este *primer momento* se cierra con un breve pasaje revelador del estado de conciencia del personaje: en su desesperación, y venciendo íntimas resistencias, decide pedir ayuda a su compadre Alves, *"aunque hacía mucho tiempo que estaban disgustados"*. No la obtiene y el hombre regresa a su canoa, que es llevada velozmente por la corriente a la deriva. Cerrado así el *primer momento*, el narrador levanta un telón de fondo que constituye el *segundo momento: "El Paraná corre allí en el fondo de una inmensa hoya, cuyas paredes, altas de cien metros, encajonan fúnebremente el río. Desde las orillas, bordeadas de negros bloques de basalto, asciende el bosque, negro también. Adelante, a los costados, atrás, siempre la eterna muralla lúgubre, en cuyo fondo el río arremolinado se precipita en incesantes borbollones de agua fangosa. El paisaje es agresivo y reina en él un silencio de muerte. Al atardecer, sin embargo, su belleza sombría y calma cobra una majestad única"*. Esta descripción,

por una parte, sirve para crear una atmósfera que se corresponde con la situación del personaje, pero por otra sirve como transición para entrar al *tercer momento*: el de la agonía y la muerte. La agonía, contra lo que parecería lógico, no está creada como un enfrentamiento del personaje con la visión de su muerte. Por lo contrario: siente que su estado ha mejorado y se sumerge en una *"somnolencia llena de recuerdos"*. Recuerda a su compadre Gaona, a su ex patrón Dougald. Invadido por estos recuerdos, la muerte lo sorprende súbitamente.

La precedente descripción del *Montaje narrativo* de *A la deriva* pone de manifiesto, con claridad meridiana, que el mismo no está dirigido a producir un *efecto final* inesperado, como ocurre con *El almohadón de plumas* y *La gallina degollada*. Por lo contrario: desde las primeras líneas se plantea una situación cuyo final es, para el lector, previsible. No rige, pues, para este cuento la ley de *ocultamiento* visible en la elaboración de los otros dos, en los cuales, como se dijo antes, el narrador manifiesta una insidiosa conducta narrativa. Aquí la conducta narrativa es abierta y franca: se muestra claramente un proceso que crece gradual pero inexorablemente hacia una conclusión —la muerte del personaje— que el narrador hace previsible desde el comienzo. *A la deriva* es, por consiguiente, y según la expresión del propio Horacio Quiroga, un cuento *a puño limpio*. El *montaje narrativo* así lo evidencia y confirma lo que la sensibilidad del lector descubre a través de la simple lectura: es un cuento *de muerte y sin horror* y no *de horror y con muerte*. La *intención creadora* desde la que ha nacido es trasmitir una experiencia de la muerte y conmueve pero no horroriza. La muerte —y no lo espeluznante— es la presencia que se pone ante los ojos del lector. Por eso es un cuento de muerte y no simplemente *con* muerte. Y *sin* horror.

Los tres cuentos ya comentados admitían, por las características de su *montaje narrativo*, ser divididos en *momentos* nítidamente definidos. Esto no ocurre en *El hijo*. En este cuento la *acción exterior* es muy tenue, ya que queda limitada, casi exclusivamente, a señalar dos movimientos: el del hijo hacia el monte para ir de caza y el del padre cuando va en su busca. La acción del cuento, en consecuencia, no es *externa* sino *íntima*: ocurre *dentro* de la conciencia del padre, aunque el narrador no utiliza el monólogo interior sino que cuenta en tercera persona. El autor ha hecho, pues, de la conciencia del padre (y debe recordarse que *El padre* era el título primitivo del cuento) el centro de

interés de la narración y, por lo mismo, el ritmo narrativo se ajusta al fluir natural de la conciencia misma, en la cual cada instante está inserto en el que la precede y en el que le sigue, sin hiato ni solución de continuidad. El ritmo narrativo, ajustado a ese fluir continuo, impide, porque sería una artificialización del análisis, dividir el cuento en *momentos*, aunque sí puede decirse que en él se registran distintos *estados de conciencia* del padre. Dejando a un lado los matices, esos *estados de conciencia* pueden reducirse a estos cuatro: *rememoración* (el padre recuerda hechos de su vida y de su relación con su hijo); *inquietud* (promovida por la inhabitual demora en el regreso del hijo); *angustia* (provocada por la demora misma y algún detalle —sólo ha oído un estampido de la Saint-Etienne— que le hacen sentir la premonición de algo fatal); *alucinación* (que se da como final del cuento, aunque preparada por situaciones análogas ya antes vividas por el personaje).

Esta descripción del montaje narrativo de *El hijo* evidencia que el centro de interés del cuento se halla en el padre y sus estados de conciencia. Es necesario agregar ahora que, desde el comienzo del cuento, esa conciencia se muestra como obsedida por la angustiante idea de la posible muerte del hijo. *"¡Tan fácilmente una criatura calcula mal, sienta un pie en el vacío y se pierde un hijo!"* —reflexiona en un pasaje de su remoración el padre y recuerda asimismo una de sus alucinaciones cuya naturaleza hace ostensible hasta que punto está invadido por aquella angustiante idea: *"Lo ha visto una vez rodar envuelto en sangre cuando el chico percutía en la morsa del taller una bala de parabellum, siendo así que lo que hacía era limar la hebilla de su cinturón de caza"*. Todo el cuento, de este modo, está signado por la idea de la muerte y la atmósfera que ella crea aún antes de llegar a la muerte concreta con que se cierra la narración. La *intención creadora* es, pues, manifestada a través del montaje narrativo: la raíz del cuento se halla en la intención de trasmitir una *experiencia de la muerte*, aunque no de la propia, como en *A la deriva*, sino de la ajena, y, en este caso, de una de las que más pueden doler y angustiar: la de un hijo. El cuento es, por consiguiente, lo mismo que *A la deriva*, cuento *de muerte* y no *con muerte* meramente. Es también cuento *sin* horror. El *montaje narrativo* no muestra ningún detalle que tienda a producirlo. Por lo contrario: el cuento está montado en base al registro de los más entrañables sentimientos de amor paternal. Los estados de conciencia angustiosos del padre, obviamente, conmueven pero no horrorizan. El cuento, por fin, es *a puño limpio* y no *de efecto*. El final puede no ser previsible pero tampoco es inesperado. El análisis del *montaje narrativo* hace ver que el narrador no busca un final sorpresivo sino que, contrariamente, ha ido preparando la situa-

ción final. Desde el comienzo se hace notar la posibilidad de un accidente fatal y luego se da un detalle bien significativo: sólo ha sonado un tiro de la Saint-Etienne. Más adelante, el mismo padre adquiere la certeza de la tragedia: *"Pero la naturaleza prosigue detenida. Y cuando el padre ha recorrido las sendas de caza conocidas y ha explorado el bañado en vano, adquiere la seguridad de que cada paso que da en adelante lo lleva, fatal e inexorablemente, al cadáver de su hijo"*. Po fin, el narrador mismo afirma: *"Por las picadas rojas del sol, envejecido en diez años, va el padre buscando a su hijo que acaba de morir"*. El final, así preparado, no puede ser sorpresivo, aunque se da un instante de vacilación en el estado de alucinación que cierra el cuento. La insistencia con que se ha señalado a lo largo de la narración que el personaje padece de alucinaciones explica con naturalidad la conclusión y la despoja de todo carácter efectista.

TARJETA INVITACION (*)

El Instituto Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios y la Biblioteca Nacional tienen el honor de invitar a Ud. y familia para el acto en el que el Sr. D. Darío Quiroga hará entrega oficial al Uruguay, de valiosos originales y documentos pertenecientes a su padre, el ilustre escritor Horacio Quiroga, ceremonia que, con la presencia del señor Ministro de Instrucción Pública y Previsión Social, Prof. D. Oscar Secco Ellauri, tendrá lugar en el local de la Biblioteca Nacional (Eduardo Acevedo 1475), el día miércoles 12 del corriente, a las 10 y 30 horas; como asimismo, para la conferencia que el Sr. D. Darío Quiroga pronunciará sobre aspectos desconocidos de la vida del glorioso autor uruguayo, el día jueves 13 del corriente, en el paraninfo de la Universidad, a las 18 y 45 horas.

Montevideo, Enero de 1949.

DIONISIO TRILLO PAYS
Interventor de la Biblioteca Nacional

CARLOS ALBERTO PASSOS
Director Interino del Instituto Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios

(*) En "Archivos Literarios" de la Bca. Nacional de Montevideo.

EL CENTENARIO DE HORACIO QUIROGA (*)

Se cumplió, en total silencio, el primer centenario del nacimiento de Horacio Quiroga.

Quiroga, como se sabe (o debiera saberse), es uno de los escritores uruguayos de más sólida y extensa fama universal, aun cuando la divulgación de sus obras no haya sido, hasta ahora, la que corresponde a su importancia literaria. Quiroga, como se sabe, por haber vivido en la Argentina, con frecuencia es considerado, como Florencio Sánchez y otros, escritor argentino.

El Estado uruguayo posee una parte considerable del archivo de Quiroga, sobre cuya base, en otros tiempos, se hicieron publicaciones de perdurable valor. Sin embargo, llegada la fecha del centenario, en el Uruguay nada —o muy poco— se hizo y se dijo, en un extraño silencio comparable al de Rousseau, que ya comentamos antes.

Más extraño aún es que, en la exposición del libro realizada en Buenos Aires, el "stand" uruguayo haya estado dedicado a... Quiroga, ofreciéndose —según la agencia ANSA— un material documental, desconocido por el pueblo uruguayo, por no haberse realizado en el Uruguay la gran exposición conmemorativa popular a la que el eximio escritor salteño (de Salto Oriental) tenía derecho.

(*) Sin firma, en "La Mañana", 23-III-1979)

la novela. Debe poseer el cuento, aseveró, "una sola línea, trazada por una mano sin temblor desde el principio al fin".

Y fue de acuerdo con esa profesión de fe artística, que él pudo decir su verdad y reiterar su inquebrantable propósito de toda una vida de sacrificio por su arte, de devolver a éste lo que es bien suyo, porque el resto pertenece tan sólo a la "vanidad retórica".

¿El tradicionalismo; el regionalismo en la obra de Horacio Quiroga? Una crítica, a menudo poco penetrante, ha confundido los términos de un complejo problema. No siempre sorprendemos en los trazos simples, hondos, oscuros, transparentes de los relatos de Quiroga al manantial de nuestra alma nativa. Nos asomamos a ocasiones al brocal silvestre de esa fuente y vemos, efectivamente, reflejada en su superficie especular a una porción de cielo americano y platense con sus nubes y sus constelaciones y sus perdidos derroteros indios. Viejos temas nuestros.

Pero Quiroga es eso y muy otra cosa también. Es el señor de una naturaleza dominadora, tiránica. Y es entonces que se ha pensado en **La Vorágine** de José Eustasio Rivera, y en su inspiración delirante, sumergido en el plélago de la selva amazónica. De aquí que se haya sostenido que "El Simún" subyuga con el Sahara vivo y los hombres deshechos por el siroco y el sol; que *Gloria Tropical* nos conduce a Fernando Poo y las bocas del Niger; *Los Mensús*, a los obrajes. Y todas sus creaciones hacia la musa obsesionante de Edgard Poe.

Es entonces cuando Horacio Quiroga se enseñorea de la naturaleza. Es el intérprete formidable de sus mitos y de sus mensajes misteriosos. Se trata de una tierra sedienta, sobre la que ha caído todo el agua del cielo y el inquietante enigma de nuestros orígenes. Era fuerza vivirla y expresarla. Lo habían intentado los escritores y hombres de ciencia de la Nueva España, desde la literatura descriptiva del indio Garcilaso hasta la descripción naturalista de Lizarraga. También la de Quiroga se ilustra de los datos científicos, invadiendo la "vida silenciosa de la planta y la bestia".

Aquéllos tuvieron ya el culto espiritual, el misticismo del paisaje, que ardiera tumultuoso en su sensibilidad, ante el deslumbramiento de la tierra virgen sumisa a la intrepidez de su aventura.

Horacio Quiroga fue acaso más lejos que esos precursores. Cuando Humbolt describe en "Cuadros de la naturaleza" y en "Sitios de la cordillera", las regiones de América, la selva impenetrable y la maraña salvaje; el desierto de las pampas y los desiertos del mar; la tierra hirviente o la atmósfera azul, espectáculo que el europeo no sospechara, destaca cómo su lenguaje y su espíritu nunca pudo traducirse en la profunda fisonomía original. Después de Ercilla, de sus narraciones, relatos y figuras (conviene el maestro), y así como también de su interpretación "de las voces de la tierra y del cielo", de su anticipada tentativa de americanismo, los otros no pusieron ni un reflejo de luz, ni una nota de color, ni una inspiración auténtica de amor y de piedad.

Horacio Quiroga fue más lejos que ellos, y aún mismo más lejos que los "nuestros", los que vinieron después; unos, impresionistas románticos; otros, encasillados en la concepción retórica y plástica del clasicismo; otros, dispersos en una tentativa fragmentaria, automática, "antología de paisajes y miniaturas de fauna y flora".

Fueron casi todas ellas tentativas, tan sólo, hasta Horacio Quiroga; aspectos naturales del "folclore" prendidos al terruño. Se sorprende a veces algo así como el preludio de un nuevo ritmo en la abigarrada orquestación. Esperanza, tan sólo, mientras no arranque del seno de la naturaleza el acorde personal. Y rompa el marco estilizado que ahoga el paisaje y estrecha el panorama para descubrir el puro lienzo sonoro.

Puro lienzo sonoro, acorde personal, ese que nos ofrece Quiroga en sus cuentos, en sus narraciones, en sus novelas; en **Cuentos de amor de locura y de muerte**; en **Anaconda**; en **Los Desterrados**.

Nada de "adiposidades descriptivas"; nada de las "menudas notaciones de lo real circundante". Su médula como ..... estilo es nuevo y leal y violento como las almas y como las pasiones que pasan por sus páginas.

De aquí la aguda interpretación crítica de Alberto Zum Felde: "Horacio Quiroga o la cuarta dimensión". La cuarta dimensión es algo así como la quintaesencia de la narración, la que abarca el campo de los fenómenos psicofísicos. Allí ubica Zum Felde al arte de Quiroga.

Las dos primeras dimensiones se sitúan en la percepción del fenomenalismo externo, el del colorido y el carácter. La tercera dimensión es la de la psicología y el subconsciente. La cuarta, según la expresión de nuestro gran crítico, trasvasando el área de la fenomenalidad concreta, empuja a la sensibilidad hacia "las leyes ocultas de la vida".

Hallamos aquí al Horacio Quiroga internado en el piélago de lo maravilloso, de lo ancestral, de lò obsesionante. **El salvaje, Anaconda, El crimen del otro**, han sido arrancados, se diría, de un vértigo mental.

Frente a estos temas, Carlos Reyles, revisando sus propios juicios anteriores, proclamó victoriosamente en las Conferencias del Centenario, la necesidad de sembrar en el surco propio. ¿De qué manera y en virtud de qué procedimientos? Tal como ya entonces lo venía haciendo Horacio

Quiroga. Lo esencial, decía Reyles, no es que el narrador nos presente escenas y tipos reales en sí, sino que intensa y subjetivamente lo parezcan. Lo irreal suele ser a menudo verosímil en el mundo mágico de la creación literaria. Se refirió entonces el maestro a la "mayor expresividad; poner el acento, en lo posible, más que en lo real. Se refirió a "la narración libre de académicas trabas, al ímpetu creador que no desdeña los fantaseos y las imaginaciones".

Tal como ya entonces lo venía haciendo Horacio Quiroga; tal como lo hizo hasta la culminación de su obra.

El uno y el otro de los maestros creyeron, con Mauriac, que el novelista es de todos los hombres el que más se asemeja a Dios, creando seres vivientes, inventando destinos, hilvanando acontecimientos. Ambos coincidieron también en que el verdadero fundamento de la gloria consiste en dejar una obra que refleje los caracteres de la raza.

La Asociación Internacional de Prensa ha querido recordar esta tarde a Horacio Quiroga. Noble intento, al que ha cedido mi entusiasmo y mi devoción. De aquí estas palabras mías.

Se apagó su existencia en el dolor y la soledad, su "fiel compañera", pero sin declinar, hasta su pensamiento, oculta en su magra figura y en su "barbudo rostro de faquir".

De él podría reeditar ahora las palabras que yo dijera de Reyles, cuando trasladamos sus restos al Panteón Nacional. "Lo mismo que en las horas plenas de su vida, se supo, como Nietzsche, dueño de la sabiduría heroica. Por eso no sintió Quiroga, en su desolado crepúsculo, el sabor a ceniza de que habla la Escritura. Al contrario; porque la inspiración lo retuvo hasta el final, dijo más de lo que sabía, hizo más de lo que pudo. Y todo ello, en medio a la soledad y el dolor, los fieles compañeros de su vida."

Enrique Amorim

SOBRE LA NACIONALIDAD DE HORACIO QUIROGA (*)

Junto a ese documento sin sobre que envolviese a uno y a otro, la libreta de enrolamiento de Horacio Quiroga. En ella constaba que había resultado "inepto para el servicio militar". Nada más fácil que buscar en las listas de su promoción militar en Argentina. Nacido en Salto, seguramente, habíase enrolado. Era ciudadano argentino, por lo tanto. Y esto, no lo ignoraba su hijo Darío. La mujer de éste, a la que vi no hace muchos años, me lo corroboró. Y fue cuando murió H. Q. que nos vimos en un duro trance, Darío y yo, para entregar al gobierno uruguayo las reclamadas cenizas de H.Q. Fue un momento crítico perfectamente explicable. Darío se oponía a que las cenizas de su padre reposaran en un lugar donde él jamás había vuelto y del que no tenía, digámoslo de una vez, un solo recuerdo agradable. La última vez que viajó a Salto, me lo dijo entre broma y broma, en el tren iba haciendo la lista de las personas a las que no iba a saludar... Darío dudaba y confiaba en mí, que era quien gestionaba, por pedido de Eduardo Víctor Haedo, Ministro de Instrucción Pública en aquel entonces, la repatriación de los restos de H. Q. Fue en ese momento y lo recuerdo con perfecta claridad, en el ascensor de mi casa calle Suipacha 612, donde tuve que argumentar: "Y bien, ¿quiénes se ocupan por el destino de tu padre?. Aquí, ¿alguien reclama los restos? ¿Es que hay un Panteón de Artistas? Es que se le preparan homenajes?" No, pues bien, sus amigos están allá. El último gobierno que lo ayudó fue el uruguayo y el único que lo dejó cesante, el de un dictador, el Dr. Gabriel Terra, que lo eliminó de una plumada del cuerpo consular "porque no lo conocía" (Textual). Darío, más indeciso que nunca, se confió en mí. No quería darles el gusto de que lo enterraran aquéllos que lo habían dejado en la calle. Ya contaré, más adelante, en qué condiciones y cómo fue reincorporado al cuerpo consular por el Ingeniero Juan José de Arteaga, ministro en el momento en que me presenté alarmado en el Ministerio, con una carta confiden-

(*) En **El Quiroga que yo conocí**.

cial de H.Q., reclamando la revisión de la medida adoptada por el dictador.

Darío dejó en mis manos la responsabilidad de entregar las cenizas de su padre. Le aseguré que no se explotaría con fines políticos la repatriación de las cenizas. Así me lo aseguraba por teléfono Eduardo Víctor Haedo. Y así cumplió, en un acto solemne en que se velaron los restos de aquel hombre de tan difícil amistad, de tan ardua convivencia.

Largo sería contar aquellas horas de verdadera tensión, en las que aparecía un Embajador Uruguayo, Martínez Thedy, arrebatado por temores de toda índole, queriéndose lavar las manos a cada paso, mientras en el teléfono, el Ministro de Instrucción Pública, lector por cierto de H.Q., reclamaba para Uruguay el honor de guardar sus cenizas.

¿Vino como uruguayo a dormir a Salto su sueño eterno? Vino respondiendo a un llamado amistoso que está por arriba de cuanta frontera se quiera levantar. Vino porque un grupo de amigos de la infancia y de la mocedad, así lo quiso. Y que conste que ese grupo no participó en la repatriación de sus cenizas porque algunos ya habían muerto y otros, estaban muertos para fervores literarios. H.Q. encontró apoyo moral, ese apoyo que nos cuesta tanto dar en nuestro país y, también económicamente fue de aquí que se le ayudó. Y en este aspecto debe señalarse a Baltasar Brum, un hombre al que conocí generoso, culto y, sobre todo, reverente de aquéllo que significase trabajo intelectual. Fue él, respondiendo a pedido de amigos, el que colocó a Quiroga como Cónsul de Segunda, o algo por el estilo, en Misiones. Y, es de imaginarse que nombrado por Brum, que se dispara el único tiro que no ha tenido eco en América, fuese borrado por Terra en menos que canta un gallo.

H.Q. la pasó mal en Misiones. En una carta que enseñé a Juan José de Arteaga, me hablaba que le habían "cerrado la cuenta en el almacén". Cuando lo fui a visitar a Arteaga, le dije que iba a rogarle por un árbol el que estaba amenazado de muerte. Así empezó la conversación. Arteaga, con inolvidable muestra de grandeza, me dirigió una carta que conservo, con su caligrafía de trazos curiosos en que las palabras no están nunca separadas, "que podía estar tranquilo porque Quiroga iba a ser repuesto y no perdería los derechos a la jubilación", etc.

Yo sabía muy bien que H.Q. se había enrolado en la Argentina. Pero sabía que pasaba Buenos Aires por un momento en que no eran propicias las condiciones del escritor, ni en vida ni después de muertos. (Asombraría la lista de suicidas, en la literatura argentina. Me resisto a dar la nómina. Y menos aún a sacar conclusiones). Por lo tanto, Quiroga

estaba bien en Uruguay. Siempre hablaba de sus amigos y solía viajar a Montevideo a visitarlos, a asombrarlos con alguna de sus últimas rarezas. Cuando no eran unos zapatos amarillos chillones, era una corbata o un abrigo que llenaría de fastidio a éste o a aquel pazguato. A Quiroga le gustaba el juego de la venganza, de la respuesta hiriente, de negar el saludo, de dar la espalda, de cantar cuatro frescas, de parecer díscolo y salvaje. En realidad fue un niño huraño. Un niño que no terminó por ser un hombre. Ensayó mil negocios todos ellos de infantilismo agudo. Hizo proyectos de increíble falta de seguridad. Proponía aventuras comerciales. Patentes para "mata-ratas", dispositivos para cinematógrafo fabricaba canoas en una quinta de Vicente López y quería amaestrar animalitos salvajes que terminaban por aburrirlo como a los niños los juguetes.

Vino después de muerto por pura amistad. Se negó a venir a Salto, durante casi toda su vida. Tenía amigos que lo querían de verdad porque habían entrado en el secreto de su existencia. (Recuerdo algunas reyertas con la criada que prueban su carácter). Le decía de todo. Pero en monosílabos, a regañadientes, tartamudeando, con un rencor de niño que sabe que no tiene razón. Nunca tuvo razón. Siempre perdía H.Q. para encontrar después la manera de arreglar las cosas.

Si alguien lo conoce verdaderamente es Giambiaggi, el gran pintor salteño, uno de los grandes pintores que viven aún en la Argentina y que salió el año 1901, de Salto, para no volver un poco "a la Quiroga". Cuando he insistido para que nos visite, me ha respondido que: "Tendría que tomar mate en muchas casas de parientes y la sola idea me da cansancio". Pocos seres más puros y adorables he conocido en mi vida. Carlos Giambiaggi, el más respetado entre los pintores, Presidente de la Sociedad de Artistas Plásticos, es poco menos que desconocido en su patria. Para que H.Q. llegase a admirar a alguien, se necesitaban muchas condiciones. Morales y de las otras.

H.Q. es de América. Negó a Salto toda su vida. Salto le respondió con una buena moneda. A veces, con ironía. Un Parador lleva el nombre de un escritor que, me consta, no podía proveerse de lo más necesario porque le cerraban la cuenta del almacén. Pero la amistad lo trajo. La amistad y los lectores, los pocos lectores que tenía. Porque si un escritor no conoció en vida el más decente tiraje de sus libros, ese escritor fue H.Q.

Hasta después de muerto siguió su disparatada vida. La urna en que se guardan sus restos, tallada en una noche, cosa inaudita, por el gran Stephan Erzia, nunca se pagó. No es porque alguien se haya

quedado con el dinero. No, es porque alguien se haya quedado con el dinero. No, es porque esas cosas todavía no se pagan, no se pagarán mientras no se reconozca el valor del trabajo artístico y se siga dando premios a las comparsas de carnaval.

Y un jueves de carnaval, precisamente, por la calle Uruguay, con los escaparates llenos de caretas y paquetes de serpentinas, vinieron a reposar las cenizas de H.Q. luego de haber dormido la última noche argentina, en el taller de Erzia, en una urna diminuta, posada sobre un tronco centenario de la selva que él tanto amara. Recuerdo que al ver los gatos de Erzia dar gritos en torno a la urna, temí que la hicieran caer. El escultor me dijo que no importaba: Déjela, déjela no más...

Yo hubiese querido que se derramaran sobre el tronco y allí quedaran para siempre sus cenizas. Al día siguiente cuando las retiramos, sobre la corteza quedaba un polvillo ceniciento. Yo sé que a H.Q. le gustaba contemplar estos detalles ínfimos...

Alberto Zum Felde

EL CONSISTORIO DEL GAY SABER (*)

II

Hacia 1901, dos cenáculos competían en el culto de la lírica "decadente": el *Consistorio del Gay Saber* y la *Torre de los Panoramas*. Era caudillo del primero Horacio Quiroga; pontificaba en el segundo Herrera y Reissig. Ambos cenáculos, en la simple materialidad de las cosas, no eran más que pobres cuartos de bohemios literarios, donde se congregaban, en veladas ruidosas, los jóvenes oficiantes de las nuevas escuelas. No eran muchos, pero hacían mucho ruido; el escándalo era una de sus banderas de combate y su manera más eficaz de llamar la atención del medio indiferente.

Como en toda reunión de jóvenes literatos, sólo se hablaba allí, en serio, de literatura; porque la literatura era para ellos la única cosa seria, siendo todo lo demás motivo de broma. Discutíanse allí teorías, conceptos, paradojas; se recitaban poemas propios y ajenos (más ajenos que propios), se leían en alta voz capítulos de estudios y novelas; se contaban mutuamente sus sueños de creación y de gloria. Imitaban furiosamente a los maestros franceses de la obra, creyéndose originales; y se torturaban, imaginativamente, con las raras neurosis de sus lecturas. Les embriagaba —...

Muerto así demasiado joven, nada llegó a escribir Ferrando de valer positivo, por no haber llegado a cuajar su talento; pero dejó pruebas suficientes, para que aquella desaparición sea por siempre lamentada. Funambulesca y extravagante, pero llena de gracia humorística, es aquella locura de mocedad que tituló "Encuentro con el marinero", publicada en el "Almanaque Artístico del Siglo XX" (1901) y que levantó una algarabía de protestas en el ambiente intelectual; cosa que, por cierto, a él y a sus camaradas regocijó sobremanera. Todos se sabían de memoria aquellos versos heréticos con que empezaba:

*) **Proceso intelectual del Uruguay**, Imprenta Nacional Colorada, Montevideo, 1930.

Marinero célebre, que lo serás un día,
¿Por qué sobre el muelle envuelves tu ropa?
Es que vas para Europa,
O tomarás el vapor que lleva a Alejandría?

HORACIO QUIROGA, el ilustre narrador de años más tarde, publicó un libro de versos: "Arrecifes de Coral", no menos funambulesco y extravagante que el de su cofrade, y que la crítica de entonces recibió poco menos que a pedradas, siendo también, entre la mayoría, motivo de escándalo. No es, ciertamente, ese, un libro que pueda consagrar a un poeta; es ingenuo en su crudeza decadentista, y las influencias y aun las imitaciones son en él demasiado evidentes; sin embargo fulguran en todas sus páginas relampagueos y chispazos de ese talento original y profundo del que habría de ser, después, el mejor cuentista platense.

Entre los rasgos interesantes que ese libro ofrece para la historia de las letras nuestras, deben señalarse los sonetos a la manera de Lugones y de Herrera y Reissig que contiene, y que, según declaración del propio Quiroga, imitó de los que el poeta argentino publicara anteriormente, en revistas del Plata. Los sonetos de Quiroga son contemporáneos de otros, idénticos, de Herrera y Reissig, aparecidos en el ya citado "Almanaque Artístico del siglo XX", en ese año de gracia de 1901; y ello vendría a corroborar la prioridad de Lugones, en el cultivo de esa manera especialísima.

El Consistorio se acabó una tarde, de improviso: lo mató el mismo balazo que a Fernando. Absuelto de toda penalidad en el hecho, Quiroga se ausentó de Montevideo. Vivió un tiempo en Buenos Aires, luego se fue a Misiones; y allá, perdido en la maraña tropical, entre el pánico horror a la naturaleza y la brutalidad de los obrajes, escribió esos cuentos americanos que le han hecho famoso, consagrándole como el más fuerte y original cultivador del género en estos países. Pero, radicado desde entonces en la Argentina, y vinculado a su ambiente literario en tal forma que en crónicas y críticas se le cuenta como argentino, —y habiendo él aceptado tal ciudadanía intelectual— su obra y su personalidad no pertenecen ya a la historia de nuestras letras.

* * *

La Torre de los Panoramas subsistió hasta 1907: y hubiera subsistido más tiempo aún, porque el núcleo de los que rodeaban a su pontífice crecía como confiesa Quiroga —el creerse poseedores de una

sensibilidad artística completamente nueva, distinta a la de los demás... Y, en medio de todo, proseguían sus áridos cursos de Medicina o de Derecho, porque eran, los más de ellos, estudiantes.

Pero, en el ambiente ingenuo y provinciano de la ciudad —y aun entre la generación jurisprudente de sus antecesores, los solemnes prohombres del Ateneo...— cundió la fama infernal de aquellos ágapes nocturnos, peligrosas capillas donde se practicaban ritos extraños y se conspiraba contra los sagrados Principios; y en los cuales, a semejanza de sus maestros europeos, los jóvenes *decadentes* uruguayos concitaban con los secretos tóxicos del Oriente, las perversas visiones de los Paraísos Artificiales. Un vago terror de misas negras rodeaba aquellos cenáculos literarios.

Ellos dejaban cundir esa fama demoníaca, y aun la fomentaban con sus palabras y sus actitudes, siguiendo el ejemplo de Baudelaire cuando hacía creer a su portera que se alimentaba con sesos de niño. El arte de *épater les bourgeois* hizo su entrada triunfal a la sencilla Montevideo; dieron en simular la neurastenia, en fingir la anormalidad; jugaron al fantasma y, como dice Darío a propósito de Wilde, ese juego peligroso llegó a convertirse para algunos en trágica realidad.

Ambos cenáculos tenían, es cierto, mucho de humorada; los fundadores del Consistorio, llamábanse "los cuatro Brahamines locos"; Herrera y Reissig publicaba documentos que firmaba *"Yo, Julio"*; y su famosa *Torre* era su propia habitación de soltero, un simple mirador situado en la azotea de su casa familiar, con vistas al estuario; de ahí los *panoramas*. A menudo, el lírico anfitrión presidía las tertulias desde la cama, donde solía estarse acostado días enteros; o desde un viejo canapé, cubierto con un grueso acolchado no menos viejo. Los más raros manjares de la culinaria lírica "decadente", eran rociados con el buen mate criollo y haragán, al que a veces acompañaba la campesina guitarra. Jamás hubo solemnidad en los entretelones de esos cenáculos; todo en ellos era juego y jarana, excepto la lectura de los versos, momento que se tornaba casi religioso. La comedia se representaba para el público; no obstante, los actores creían en el Arte, como en un sacramento.

Como ocurre en todo enjambre juvenil de poetas, los más de ellos, pasado aquel momento de lirismo generoso y bohemio, aquel florecer despreocupado y pródigo de sus vidas, tomaron rumbos distintos, alejándose del platonismo literario, hacia actividades más positivas y burguesas. Y ya en la madurez —médicos, abogados, políticos, funcionarios, y hasta negociantes— apenas quedan, en las páginas olvidadas

de las revistas, borrosos rastros de su sueño.

Entre la caterva del Consistorio había dos tipos de talento: Horacio Quiroga y FEDERICO FERRANDO, oriundos los dos del mismo pago y camaradas del Politécnico del Salto. Su amistad terminó con un balazo trágico, disparado casualmente por Quiroga, mientras jugaba en su cuarto, con un revólver, y que causó la muerte de Ferrando.

REPUBLICA ORIENTAL DEL URUGUAY
MINISTERIO DE EDUCACION Y CULTURA



Horacio Quiroga (31/XII/1878 - 18/II/937)

V FERIA INFERNACIONAL DEL LIBRO
DEL AUTOR AL LECTOR
BIBLIOTECA NACIONAL
MONTEVIDEO - 1 9 7 9

GUIA DE LA MUESTRA (*)

1.- Foto de Horacio Quiroga hacia 1893. Testimonia su juvenil pasión por el ciclismo. *"Créame, yo fui a París sólo por la bicicleta"* escribirá más tarde a su amigo Julio Payró, relegando a segundo plano otras motivaciones.

2.- Foto de Horacio Quiroga hacia 1896. De izquierda a derecha: Prudencio Quiroga y Julio Jaureche; de pie: José Hasda y Justo Thevenet. Junto a algunos de ellos y de otros como Alberto Brignole, compartirá Quiroga la euforia de sus primeros balbuceos literarios.

3.- Facsímil de una página del cuaderno de **Composiciones Juveniles** firmada por Brignole (A), Jaureche (J.J.J.) y Quiroga (H). Reúne cuarenta y tres trabajos en prosa y verso, veintidós de los cuales pertenecen a Horacio Quiroga y fueron escritos entre 1896 y 1897.

4.- Facsímil de la primera página de la **Revista del Salto**, semanario de tendencia modernista cuya polémica existencia se extendió desde el 11/11/1899 hasta el 4/2/1900.

5.- Facsímil de una página del **Diario de Viaje a París** que significó el desengaño de muchos sueños juveniles. (Marzo a Julio de 1900).

6.- 1900: Después del viaje a París, en el **Consistorio del Gay Saber**, primer cenáculo modernista uruguayo.

7.- Facsímil de una página del **Archivo del Consistorio**. Copia mecanografiada por el propio Quiroga y que dejara en manos de Alberto Brignole hacia 1916.

8.- Facsímil de la carátula de **Los Arrecifes de Coral** publicado en noviembre de 1901 y que dedicado a Leopoldo Lugones, recoge su producción *"modernista"* de estos años. La carátula es obra de Vicente Puig, artista vinculado al *Consistorio.*

9.- Facsímil de originales de **Los Arrecifes de Coral**.

10.- Foto de Horacio Quiroga hacia 1926, año de la publicación de **Los Desterrados**. Fue publicada en la revista **Caras y Caretas**.

11.- Foto de Horacio Quiroga en Misiones.

12.- Foto de Horacio Quiroga en Misiones en compañía de su hija Eglé.

13.- Facsímil de carta de José E. Rivera a Horacio Quiroga. Testimonia la admiración del autor de **La Vorágine** por la obra del salteño.

14.- Facsímil de una carta de Horacio Quiroga a Ezequiel Martínez Estrada. La vasta correspondencia entre ambos, es testimonio invalorable de la posición vital y estética de Quiroga hacia el final de su vida. Fue publicada completa por la Biblioteca Nacional con prólogo y notas de Arturo S. Visca.

(*) Folleto de la V Feria del Libro, del autor al lector, Biblioteca Nacional, 1979. Se incluía el cuento "A la deriva".

15.- Facsímil de carta de Horacio Quiroga a Julio Payró. La colección de cartas dirigida a este corresponsal se incluye en la publicación antes aludida.

16.- Horacio Quiroga hacia 1926 en compañía de sus hijos Eglé y Darío, nacidos de la unión con Ana María Cirés, su primera esposa.

17.- Facsímil de una página del guión cinematográfico de **La Gallina Degollada**, adaptación del cuento del mismo nombre y testimonio, entre otros, del interés que despertaba el nuevo arte en Quiroga.

18.- Facsímil del manuscrito de **La tragedia de los ananás**, el último cuento, aparentemente, que escribió Quiroga, publicado en el suplemento de **La Prensa** el 1/1/1937.

19.- Horacio Quiroga se quitó la vida el 19 de febrero de 1937 en un hospital de Buenos Aires. La foto documenta el momento en que sus cenizas, encerradas en la urna tallada en lapacho misionero por Stefan Erzia, son despedidas en el puerto de Buenos Aires, camino a su descanso definitivo en el Salto natal.

NOTA: Los originales del valioso material expuesto se custodian en el Departamento de Investigaciones Literarias de la Biblioteca Nacional de Montevideo, República Oriental del Uruguay.

Guillermo Lopetegui

Cincuentenario de su muerte

HORACIO QUIROGA: 1937-1987 (*)

El título está indicando que se hablará o escribirá sobre el cincuentenario de una muerte: 1937-1987. Pero antes que la evocación de la muerte, es preciso anotar que ese estado de posible equilibrio final lo persiguió durante toda su vida, en su aspecto negativo y hasta violento. El padre, el padrastro, dos hermanos, la primera esposa, él mismo, los dos hijos de su primer matrimonio y por trágica extensión dos escritores que lo conocieron: uno en sus inicios como poeta-narrador que en 1901 se vuelca en alma y cuerpo a su primer libro: **Los Arrecifes de Coral** y el otro cuando el autor de **Los Desterrados** ya era un escritor de renombre. Nos referimos a Leopoldo Lugones y Alfonsina Storni, respectivamente.

Es académicamente alentador evocar el cincuentenario de un suicidio reeditando los libros del muerto, editando en libro los artículos que el muerto dejó dispersos en diarios y revistas, o escribiendo nuevos libros que hablen sobre "la sociedad misionera", "el sentido trágico de su vida", o "el escritor de raza que habla en él". Es cierto que hasta hace treinta o cuarenta años pocos uruguayos hablaban de él y hasta el mismo Zum Felde no lo menciona en la primera edición de su venerado Proceso Intelectual del Uruguay. También es cierto que el ex joven poeta modernista de La Torre de los Panoramas se retractó a tiempo y en vida del escritor barbado, precursor del jean, primer ciclista del "Salto Oriental" y huraño creador que como nadie antes, se vuelve en "amor, locura y muerte" al corazón de la selva subtropical, por esos azares del destino que lo encuentra como dudoso fotógrafo en la expedición comandada por Lugones y que en 1903 emprende la marcha, norte arriba, en procura de saber en qué estado se encuentran las ruinas del otrora esplendente imperio jesuítico. En esa provincia que hoy todavía guarda algo de lo que fue hace ochenta y cuatro años, el inquieto

(*) La Semana, El Día, Montevideo, del 23 al 29 de mayo de 1987.

muchacho salteño —a la sazón profesor de Castellano en un colegio bonaerense— asiste a otra de las tantas muertes que caracterizan el desarrollo de su existencia. Esta muerte es más pasible de evocación que la arbitraria: 19 de febrero de 1937. En Misiones, quizás ya en los alrededores de la calurosa pero hospitalaria Posadas —capital de la provincia—, acecha la muerte que augurará una nueva vida. Porque el que se muere es el dandy; el señorito que gastó su fortuna en un desilusionante viaje a París, en 1900; el alocado pontífice del Consistorio del Gay Saber; el poeta fracasado que en San Ignacio —Iviraromi le llamaban los indígenas— encontrará gran parte de la materia que nutrirá sus mejores narraciones. Al cambio exterior —barba mesiánica y desaliñada, modales bruscos— se suma el cambio interior, intelectual —palabra ésta que no lo convencería— que opera la transición del poeta al narrador definitivo. La sensación que siente el visitante, cuando por entre maleza y calles que estrechan los restos pétreos de antiguas construcciones, llega finalmente a un inmenso espacio verde y llano en cuyo centro se levanta lo que queda de la fachada del templo jesuítico, es la misma que experimenta el desnorteado y pulcro poeta decadente, al encontrarse cara a cara consigo mismo y con el futuro de su obra mayor. Los tentativos seudónimos de "Guillermo Eynhardt" o "Aquilino Delagoa" ya no son viables, ya no existen; queda el escritor en ciernes con su solo nombre y apellido; con varias muertes a cuestas, entre las que se halla una de la que él fue causante directo; resta la inmediatez de dos libros que publicará en 1904 y 1905 y una novela —seguramente la mejor dentro del género que tentó dos veces— en 1908.

El silencio creador —¿otra forma de la muerte?— se prolongará después hasta 1917: **Cuentos de amor de locura y de muerte**, con la consagración y éxito de público y crítica. Por supuesto que dos años antes —el 14 de diciembre de 1915— su primera esposa encuentra la muerte luego de ocho días de agonía debido a que ingiere una dosis de sublimado, movida por ese deseo de acabar cuanto antes con lo utópico de una vida imposible: no por la presencia de la selva, sino por la presencia —más dolorosa— de ese hombre que vive ensimismado en su mundo privado y que no tolera que la madre participe en la educación de los hijos.

La muerte cobra sus víctimas a veces de manera injusta; y a veces, también, de manera injusta —por culpa del hombre que, ante el lecho de la moribunda, se arrepiente y llora— las parejas se desintegran por caprichos personales de uno u otra.

En el cementerio de San Ignacio queda ella; en el bungalow de la Meseta del Horqueta —recinto apenas reanimado por la presencia y las voces de dos niños que han quedado sin madre— él quema fotos, cartas; se torna hermético con respecto a ese particular recuerdo, aunque años después, en "El Desierto", el narrador intente un exorcismo de la presencia femenina y afantasmada.

La circularidad borgeana; la ley de causas y efectos que regía la vida de civilizaciones más doradas que ésta, se repite, quizás, con el cónsul honorario nombrado por Brum y cesado por Terra. Con la perspectiva del tiempo cabe la pregunta de qué hubiera sucedido si el escritor huraño, el marido caprichoso, hubiera dejado que la joven esposa —apenas salida del colegio donde él era su enamorado profesor— participara de manera femenina, natural y directa, en la educación de los hijos: Eglé y Darío. Son hermosos los "Cuentos de la selva para los niños" y la idea que el autor tuvo respecto a que es necesario que ya desde la infancia, los seres se enfrenten con el miedo selvático —asfalto o vegetación, no importa— a fin de familiarizarse con él y luego no tener más miedo. Así quiso educar a dos de sus hijos. Con el tercero —María Elena, "Pitoca"— no sucedió porque el viejo escritor, casado por segunda vez con una muchacha treinta años menor que él, se vio ante una mujer de temperamento indoblegable, si bien es cierto que ella se casó más por la fama del narrador que por amor al marido. Perfectamente lícito en alguien que, como sucedió con la suicida Ana María, no sólo que iba al liceo sino que era compañera de clase de la hija del escritor. Ambas muchachas se estaban formando, en cuerpo y espíritu; él, en cambio, ya venía bajando la cuesta aunque "liviano de cadenas", como se lo reconoce en carta a su "hermano menor", Ezequiel Martínez Estrada.

La ley de causas y efectos... Los niños que acompañaban al padre de cacería; que se quedaban solitos en el claro de un monte; que se familiarizaron con el coatí, el cervatillo o la yarará, serán los adultos distanciados y fracasados que, años después, elegirán como vía de escape de la vida, el camino que su padre les trazó, aventuraríamos que de manera involuntaria, ya desde la infancia misionera.

Llega el año 1935 y con **Más allá** el escritor cierra su producción que abarca varios libros de cuentos, dos novelas, un texto escolar —en colaboración con Leonardo Glusberg— y los ya mencionados artículos, dispersos en todas aquellas revistas y suplementos que, ya en el final de la existencia, se habían ido cansando de su colaboración, exceptuando al "tonel inagotable de 'La Prensa' en donde, por lo visto, no se cansan jamás de uno" (de otra carta a E. Martínez Estrada). El mismo año, también, el ministro de Instrucción Pública le otorga el Premio Nacional de Literatura, más por mitigar en parte la penosa situación económica del premiado, que por real reconocimiento a una labor que antes fue

reconocida en Argentina y mucho después, como es habitual, en Uruguay. Empezará la pelea sobre si el escritor es uruguayo, argentino, rioplatense o misionero; pelea que aún hoy sigue en el fondo de todo, pese a que en el frente y en las enciclopedias, el escritor aparezca como nacido un 31 de diciembre de 1878, en Salto, República Oriental del Uruguay. Es cierto. También es cierto que lo mejor de su producción, más que argentina, es misionera. Gracias a él San Ignacio —más moribundo en la actualidad que en la gloriosa época de los pioneros— entró en la literatura y en el conocimiento del mundo. Gracias a una visión penetrante, una inmensa soledad y un controlado aunque demoledor sufrimiento, la provincia de Misiones es conocida por sus yerbatales, las cataratas al norte, y al sur las ruinas jesuíticas; y muy cerca de ellas, aunque saqueada nuevamente —luego de la muerte de su legendario cuidador: Isidoro Escalera— y despojada de ese halo misterioso que la convertía en un lugar de peregrinaje espiritual y literario, la casa de Horacio Quiroga.

Misiones ya no es lo que fue, si bien el conjunto del paisaje sigue penetrando en aquellos que están seguros de la sensibilidad que poseen. La provincia, en su mayoría, está poblada y repoblada por bosques de pinos —el nuevo "boom" forestal— y las porciones selváticas han ido perdiendo terreno agreste. No obstante esta realidad, el "clima misionero" aún se percibe y el Paraná impresiona en su cauce color sangre amarronada, a veces calmo, a veces sacudido por las famosas "correderas". No se verán las jangadas balando por el río, pero los portentosos camiones transitan las rutas 12 y 14 cargando sobre sus hierros los fabulosos troncos de lapacho. Como uno de esos troncos de lapacho, fue el que utilizó un hombre, un artista, Stefan Erzia, para hacer de él una urna; para tallar en él el rostro mesiánico que alguna vez tuvieron las cenizas que esa urna encerraría para siempre.

Luego de las muertes de los otros, las reales y las ficcionadas, toca el turno a la muerte propia... que también tiene mucho de real y mucho de ficción. Lo real es que hubo un 18 de febrero y el escritor —internado hace tiempo en el Hospital de Clínicas de Buenos Aires— descubre que su mal no tiene cura: la enfermedad de la próstata es simple y aterradoramente cáncer. Ese día le permiten salir del hospital a dar un paseo. Visita a algunos amigos, se encuentra con su hija Eglé —a la que no le revela lo que los médicos no le revelaron a él, pero que él descubrió por un descuido— y luego se despiden con ese distanciamiento que se vino acentuando entre ambos con el paso de los años. Al atardecer vuelve al hospital, a su cama, a intentar dormir después de varios cigarrillos. Lo acompaña Batistesa: enfermo crónico que más tiene de monstruo sensible que de hombre desmedido en su ambición, como los tantos que conoció el escritor. Entre un cigarrillo y otro se sucederán imágenes del pasado y perspectivas de un futuro que lo reencuentre con la tierra que dejó en el norte: la Meseta, el bungalow de la juventud y la "casa de piedra" construida en su última madurez: único habitáculo quiroguiano que hasta hoy se mantiene deplorablemente en pie. Las suposiciones en torno al estado de ánimo del narrador, en la víspera del 19 de febrero, entran a formar parte de la ficción de sus biógrafos. Se enriquece el instante anterior a la muerte presentando a una enfermera que soñó ver al escritor volando hasta ella y despidiéndose con un "¡Me voy!" La ficción es igualmente valedera, tratándose de quien hizo de su vida y su literatura un solo cúmulo de breves alegrías y muchos desesperos. Por encima de ese cúmulo está el silencio; no la huraña de años o meses anteriores, sino simplemente un silencio que yace pensativo a lo largo de la cama de hospital y que de vez en cuando tiene una mirada de ternura, para ese deforme que lo cuida de cerca entredormido en un colchón que todas las noches extiende en el piso frío.

Este silencio de la noche, de la madrugada que posteriormente será objeto de conmemoraciones lúgubres, anticipa un próximo y definitivo callar.

Callar la compra que se hizo en una farmacia la tarde anterior.

Callar el deseo de renacer en Misiones "en un fosfato, en un brote, en el haz de un prisma".

Callar la resolución de emprender un viaje tan misterioso como varios de los cuentos que en cambio tendrá su misterio definitivo a partir de un vaso con restos de cianuro.



Quiroga en sus últimos años.

Homero Alsina Thevenet

UN SEGUNDO OFICIO (*)

Como parte de su actividad periodística, que fue también un medio de vida, Quiroga escribió crítica de cine en Buenos Aires, primero en la revista *Caras y Caretas*, después en *Atlántida*, entre 1919 y 1922. Algunas de sus crónicas llevan su firma, otras salieron anónimas, otras aparecen con el curioso seudónimo "El esposo de D. Ph".

En esa materia Quiroga fue un precursor regional. Ante todo, la crítica de cine era en la época un raro oficio, que apenas comenzaba a practicarse en Francia y en Estados Unidos. Resulta significativo el dato de que en 1971, cuando el augusto *New York Times* resolvió reeditar en varios libros sus críticas de cine más importantes, haya iniciado su recopilación con textos de 1924. Lo anterior no le pareció importante. En segundo lugar, también parece excepcional que Quiroga haya sido remunerado por esas crónicas. Muchos años después, la crítica de cine seguía siendo en el Río de la Plata una actividad vocacional y gratuita, para casi todo practicante juvenil. El tercer dato excepcional de aquella actividad es que las reseñas de Quiroga parezcan honestas e imparciales, sin el perfume a gacetilla de prensa que ha enturbiado habitualmente a la crítica cinematográfica en las grandes ciudades.

Los treinta artículos de Quiroga sobre cine llegaron a ocupar después 84 páginas en la transcripción emprendida en la revista *Fuentes* por el Instituto Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios (Montevideo, agosto 1961). Traslucen la fascinación del escritor por la información visual (como lo demuestra también su obra narrativa) y otra fascinación adicional por las actrices, sobre cuyos rostros se expande. Entre ellas elige con cierto amor a Dorothy Phillips, una estrella del cine mudo, que le dio pretexto para un mal cuento ("Miss Dorothy Phillips, mi esposa", 1919) y después para la elección de un seudónimo. Su enfoque general es la "crítica de argumentos", etapa inicial e inevitable de los cronistas de cine, que en el caso tiene buenos motivos, porque el material juzgado rara vez ofrecía mayor pretensión artística.

(*) "El País Cultural", diario "El País", viernes 28 de agosto de 1992.

Y sin embargo Quiroga avanzó en ese terreno mucho más allá de la reseña sobre películas entretenidas o aburridas, creíbles o inverosímiles. Con mayor perspectiva y distancia, algunas de sus notas se quejan de los convencionalismos cinematográficos, de la exagerada gesticulación teatral en muchos actores, del indebido desprecio que los intelectuales manifestaban por el cine, de algunos absurdos cambios en títulos, de la duración estirada y artificial para anécdotas pobres, o de algunos risibles casos de censura cinematográfica en Francia durante la guerra de 1914-1918. Releer a Quiroga, setenta años después, obliga a deducir que el hombre sabia pensar y escribir sobre cine. En el conjunto, parece profética una página suya (enero 1920) donde vindica al autor cinematográfico, objeta el vacío anecdótico de muchas películas y explica que por no pagar a escritores originales, la industria se ha visto empujada a adaptar novelas y piezas teatrales, "lo cual nos ha valido asistir a bellas cosas y bellas profanaciones".

Washington Benavides

APROXIMACION A LAS RELACIONES DE HORACIO QUIROGA CON EL CINE (*)

Quiroga anotaba, el 3 de abril de 1900, en su **Diario de viaje** esta intuición premonitoria: "Además, me han entrado unas aureolas de grandeza como tal vez nunca haya sentido. Me creo notable, muy notable, con un porvenir, sobre todo, de gloria rara. No gloria popular, conocida, ofrecida y desgajada, sino sutil, extraña, de lágrima de vidrio. ¿Será o no será? Esperemos".

Este salteño veinteañero parte hacia París, y no por las motivaciones habituales de un mozo de clase alta: el mundo de la cultura y/o el mundo de la más alta farra. El muchacho viaja, en realidad, a competir como ciclista, defendiendo a su Club Ciclista Salteño en la Ciudad Luz y de paso, visitar la Exposición Universal. Y allí, en medio de privaciones casi totales, descubre, tal vez, en la literatura su vocación central. De sus pagos, sin embargo, traía una profunda afición por la fotografía y la química. Subrayo estos antecedentes porque creo que anticipan y canalizan la relación que Quiroga entablara con el cine, años después. En este sentido, nunca será suficiente subrayar la función de pionero que le cupo a nuestro escritor. Cuando nadie en Latinoamérica había advertido la importancia del cine, cuando recién en Europa a través del dadaísmo (1916-1919) y Tristán Tzara, y la fusión que éste ensayó con Soupault, Aragón y Breton para engendrar el surrealismo, se volvían sus ojos al cine y sus posibilidades. Acaso por la relación notoria de cine-sueño. Quiroga, públicamente, desde 1919 a 1922, en las revistas argentinas **Caras y Caretas** y **Atlántida** daba su firma (primero, a través del seudónimo revelador: "El esposo de D. Ph.") a reseñas y ensayos sobre la actividad cinematográfica bonaerense; sobre las "cintas" europeas y norteamericanas, que llegaban a Buenos Aires; sobre las posibilidades del cine mudo; sobre actores y actrices y la técnica y la mística cinematográfica.

Estamos habituados a suponer que todo avance en el arte proviene de otros continentes; nos han formado (¿des-formado?) así.

(*) Semanario "Brecha", 15 de mayo de 1987.

Suponemos que el movimiento cultural nuestro es, inevitablemente, la olita moribunda del fuerte oleaje europeo o norteamericano. Horacio Quiroga descubre el cine a la par de los surrealistas y dadaístas. Cuando los seguidores del futurismo italiano en su formulación española, el ultraísmo, llegaban de España a América con su bagaje de metáforas y su exaltación de la máquina y la velocidad (Guillermo de Torre, el primer Jorge Luis Borges; algún uruguayo: Alfredo Mario Ferreiro), desconocían aun las posibilidades del cine y lo desdeñaban. Al respecto, los ataques de que hicieron objeto a Quiroga desde la revista Martín Fierro resultan ilustrativos.

Pero la relación que ligó al salteño con el cine no fue meramente lateral. Fue mucho más lejos en este trato. Hemos creído advertir cuatro formas de enlace con el llamado "séptimo arte".

1. La ya señalada, como crítico y ensayista, desde las publicaciones argentinas, **Caras y Caretas** y **Atlántida**. Allí, no sólo reseña estrenos, juzga calidades de actores y directores, sino que esboza una teoría sobre la función del "carácter" en el actor; sobre la "fascinación" de las estrellas del cine en el espectador, explicando (explicándose, "El esposo de D.Ph.") que es el **tiempo**, el quid: **"Es nuestra, podemos admirarla, absorberla cuarenta y cinco minutos continuos. Ni un rincón de su alma nos queda oculto" (Variedades)**. Obsesivamente, analizará el tema de **los ojos** en las actrices, y sus **"miradas expresivas"**. Diferenciará al actor cinematográfico del actor teatral, advertirá sobre las adaptaciones cinematográficas de Tolstoi y Dostoievski. Favorecerá los primeros pasos de un cine nacional (argentino); valorará en el cine, fundamentalmente, lo que en él es **imagen**, entre otros múltiples abordajes.

2. Como autor de libreros: **La jangada** (probablemente escrito entre el 20 y el 22), boceto que, aún como tal, revela estimables condiciones de observación de tipos misioneros y populares, algunos de los cuales no llegaron (por desgracia) a plasmarse en relatos maduros como en **Los desterrados**. Además de proyectos de filmación (adaptación de su cuento *La gallina degollada*), de los que dio cuenta su hijo, Darío, en una conferencia dictada en el paraninfo de la Universidad, el 13 de enero de 1949 ("Aspectos poco conocidos de la vida de Horacio Quiroga", por Darío Quiroga). Agreguemos, de paso, que Quiroga se declara defensor enérgico del cine mudo en ocasión del advenimiento del sonoro, jugándose a la carta de la imagen (como ya estaba dicho) como propuesta fundamental de ese arte. Dice Noé Jitrik (**Horacio Quiroga, una obra de experiencia y riesgo**, Buenos Aires, 1959), que en esta actitud coincide con Chaplin, Murnau, Eisenstein y Clari.

3. Como autor de una serie de cuentos que penetran en la zona encantada del mundo cinematográfico, o fijan obsesiones del narrador: *El vampiro*, *El puritano* y *Miss Dorothy Phillips, mi esposa*. Y detengámonos, un instante, en esta actriz, probablemente la que mayor fascinación logró sobre él. Rodríguez Monegal, alude así a este cuento: **"Es una fascinación casi hipnótica que produce la mirada de unos ojos femeninos proyectada sobre la pantalla blanca de modo que esa mirada penetra más profundamente que ninguna real en los centros afectivos. Quiroga está hechizado por esos ojos..."**. Debemos agregar que los dos cuentos de esa categoría, incluidos en **Más allá** (1935). *El vampiro* y *El puritano*, recogen estas mismas obsesiones. Y hemos creído advertir en tales ficciones y en el pensamiento de su autor expresado en distintas reseñas que, a la manera de un sucedáneo de la fe ausente, en este hombre acosado por la muerte y la desgracia, "la fábrica de sueños" y su entronque científico con el **homo faber** siempre dispuesto a la aventura, sostenían, como invisibles columnas, toda la construcción del narrador.

4. Y podemos agregar una relación más, una especie de cuarta dimensión, (¿cómo en su relato "El más allá?"). Esta cuarta relación sería la que aparece en algunas reseñas que se transforman en verdaderos relatos, escritos, según su propia definición, "a puño limpio", y de los cuales aportaremos dos ligeras muestras. Sobre Detrás de la puerta, estreno de Thomas Harold Ince (aparecida el 5 de junio de 1920), así comienza la nota: "Una fría y lúgubre tarde de invierno de 1924 (anótese la fecha), un trémulo anciano llegaba a los alrededores de X, pequeño puerto de mar de Estados Unidos. Venía deshecho de fatiga. El conocía bien esa costa y ese inclemente mar de invierno. Mejor conocía aún la población y cierta casita alejada, en cuyo frente se leía: Oscar Bell embalsamador. Allí se encaminaba, moribundo. Nadie le reconocía; ni la casita ruinosa le reconocía a él, ni él mismo se reconoció al entrar en ella. Encendió una vela y se dejó caer ante la mesa, con la cabeza sobre los brazos. La llama de la vela bailaba con el viento, y el viejo proseguía con la cabeza entre los brazos —pues estaba muerto—. Mas antes de morir acababa de evocar su pasado, toda su dicha perdida, que condensaba un pañuelo enlodado y manchado de sangre...". Era necesaria —creemos— la larga cita, porque el lector podrá, por la misma, advertir todo el trasfondo autobiográfico que vela: Quiroga había enviudado, su primera esposa se había suicidado y el escritor, según sus amigos más íntimos, enterró en su ser ese episodio. Sin embargo... Algo, en esta reseña, nos recuerda los buenos relatos de Nathaniel Hawthorne, implacable pluma que escribe y vivisecciona a la

vez. Completemos estas reseñas-relatos con este fragmento de "Las alucinaciones" de Honrarás a tu madre (publicada el 11 de mayo de 1922), donde el tema se clava, implacablemente, en obsesiones del autor (padre viudo y con dos hijos niños): "Pero hay algo mejor en Honrarás a tu madre, y son dos evocaciones gráficas, con el procedimiento de alucinación o ensueño, remordimientos, cuyo hijo pródigo se ha sacrificado por salvarlo de la deshonra ve surgir en un rincón de la pantalla a ese mismo hijo cuando tenía seis años; y a él mismo, el padre, azotándolo ferozmente... Hay dolores que no se soportan, ni hay padre capaz de seguir viviendo tras esa alucinación. El padre ha muerto, pero queda la madre, rey Lear femenino, para sufrir aún más. Echada sucesivamente de la casa de sus hijos e hijas en su extrema vejez, ve, a su vez, surgir vagamente en un rincón del lienzo la mesa del comedor —apenas la mesa y la carpeta hasta el suelo—. Y alrededor ve correr, persiguiéndose, los piececitos desnudos de sus seis hijos, las seis criaturas que fueron toda su esperanza y la devoraban a besos".

Por último: si bien su libreto cinematográfico "La jangada" no pasó del boceto ni fue mucho menos filmado, a poco de fallecido el escritor, su temática llegó al cine, en uno de los mejores exponentes de la producción argentina: **Prisioneros de la tierra** (1938), de Mario Soffici. Allí se adaptaron varios cuentos, en un libreto encomendado a Homero Manzi, Ulyses Petit de Murat y Darío Quiroga. También se adaptó el cuento *Su ausencia*, de **Más allá**, convertido en **Los verdes paraísos**. La dirigió Carlos Hugo Christensen y el libreto fue de César Tiempo. Trabajo fílmico apenas discreto, como también lo es el más reciente "corto" de Sergio Otermin sobre "El hijo" uno de los grandes cuentos del salteño (ya filmado por los años 50 por Ugo Ulive). Como en las muchas tareas que, buen **homo faber**, intentó llevar adelante (pionero del cultivo de algodón y de la destilación de naranjas; fabricante de mosaicos de **bleck** y a rena ferruginosa, de carbón, de tintura de lapacho precipitada por la potasa, entre otras empresas) también en el desarrollo del cine, como arte y como industria, estuvo presente. En nada distinto de los excéntricos aunque reales personajes que descubrió en Misiones y fijó para siempre en **Los desterrados**, su mejor libro. Desearía cerrar este trabajo de aproximación al tema de la vinculación entre Quiroga y el cine recordando el testimonio de César Tiempo, otro escritor, que fue su amigo y que también experimentó los avatares fílmicos, escrito para el INIAL y editado en 1970. Cuando evoca el trato con Quiroga en sus últimos meses de vida, el testigo nos revela algunos aspectos desconocidos: **"No me dio nunca la sensación de encontrarse abatido. Por el contrario hacía proyectos, hablaba con animación, lanzaba dardos contra la**

tiranía de la mediocridad. En una de esas visitas coincidimos con Arturo S. Mom, notable cuentista también, que había derivado a la actividad cinematográfica como guionista y director, y recuerdo que Quiroga le preguntó, mirándome a mí: '¿Cuándo vamos a hacer cine los escritores?' **Mom sonrió melancólicamente e hizo un gesto en el que abarcaba todas las dificultades que se oponían a esa aspiración"**. La cita me parece por demás significativa. Quiroga, herido de muerte por un cáncer gástrico que lo llevará al suicidio, no olvida sus proyectos cinematográficos, no se olvida de "su cine". Y cuando hasta su oficio (excepcional) de narrador ha cesado (según lo revela trágicamente a sus amigos íntimos, Payró y Martínez Estrada) la fascinación cinematográfica persiste. Una fascinación tal, que recuerda el hechizo que le producen los ojos de sus actrices más queridas, y que, acaso permanezca, más allá de algunas indagaciones críticas en reseñas, en un cuento tan atractivo como *Miss Dorothy, mi esposa.*

Elbio Rodríguez Barilari

Personajes

EL OTRO QUIROGA (*)

Como toda gloria nacional (o binacional: no olvidar el celo con el que los argentinos han tratado de apropiárselo) Horacio Quiroga ha corrido el riesgo de ser trivializado. Y no sólo el riesgo. Eruditos y no tanto, han procurado mirar del derecho y del revés la obra quiroguiana. Como resultado de esa atención tan permanente no nos queda una imagen mejor iluminada del escritor salteño.

Los lugares comunes dictan que sus novelas son flojas, que sus mejores cuentos son los de temática misionera, que la extravagante etapa modernista fue seguida de una época de decantación en la que, al decir de Emir Rodríguez Monegal: *"el arte de Quiroga, despojado por el tiempo de sus debilidades, reducido a lo esencial de sus mejores cuentos, parece más vivo que nunca"*.

Fue por su parte Ezequiel Martínez Estrada el que dijo: *"Quiroga era para nosotros un canon de probidad, decoro y mesura"*.

Quiroga, el desmesurado. Acabo de leer, una vez más, toda la obra de Quiroga. Absolutamente todo lo que se ha reunido en las más prolijas y diversas ediciones. Y, modestamente, me encuentro en una encrucijada: no consigo casar al Quiroga *"reducido a lo esencial de sus mejores cuentos"*, ni al *"canon de decoro y mesura"*, ni al ceñido técnico del cuento que tantos han querido ver, y que nos enseñaron en el liceo, con la frondosa, caótica, fantástica, imaginativa y terrible producción recogida en esos volúmenes.

Me está pareciendo que a lo largo de cincuenta años, la crítica y la "cultura" en general, se estuvieron quedando con apenas uno de los Quiroga posibles: aquél que según el atinado dicho de Jorge Ruffinelli, logra *"la imbricación misteriosa y sombría entre los inexplicables hechos naturales y ese estremecimiento que los habita"*. ¿Quién podría discutir que *Los mensú*, *A la deriva*, etc., etc., etc., marcan precisamente eso? Sin embargo no es menos indudable que Quiroga tenía otras preocupacio-

(*) "El País", sección El País de los Domingos, 16 de abril de 1989.

nes, y zonas más oscuras. La herencia de Poe, la de Kipling, la de Nathaniel Hawthorne que recientemente ha anotado Leonardo Garet en alguno de sus trabajos, la de Dostoievski, son determinantes en la zona menos austera de Quiroga. El "modernista" que se va al yerbatal, el joven arriesgado que experimenta con drogas (ver su cuento *El haschich*) y el hombre que pretende fundirse contemplativamente con la naturaleza, no se conjugan armónicamente. Y esas tensiones se dan a lo largo de toda su obra, de una manera que vista hoy, me parece más actual que el puñado de cuentos escuetos y perfectos que se han convertido en su mascarón de proa.

Nadie ha transgredido más que él mismo su decálogo del perfecto cuentista. Nadie ha sido más libre, más contradictorio, más múltiple. Ni el propio Borges. Creo que nadie ha llevado más allá, acá en el Plata, la demanda sensual, ni la libertad de imaginar.

Quiroga ha sido el primer escritor marcado por el cine: sería posible antologizar un conjunto de maravillas sugeridas por *"la pantalla aún caliente de la vida copiada"*, según escribiera Raúl González Tuñón *("El cine vacío")*. Ver si no: *El vampiro* o *Miss Dorothy Phillips, mi esposa.*

Nadie incursionó como él en la naciente ciencia-ficción, y ver *El retrato.*

Nadie fue tan capaz de entrar sin códigos de moral en la temática amorosa y erótica; ver *Historia de un amor turbio, Una estación de amor*, pasando por varios otros títulos hasta llegar hasta la apabullante *Historia de Estilicón*. Publicado en 1904 ese cuento repasa la convivencia de dos hombres, una mujer y un simio y sus interrelaciones, con una audacia que si hoy aparece en la literatura uruguaya, inmediatamente es condenada por "perversa" (tan atrasados estamos en materia crítica).

No voy a pretender elaborar una interpretación global de ese universo restallante: es más, ni siquiera creo que sea posible hacerlo. Voy a reclamar un poco más de consideración para esos otros quirogas que aparecen en las historias urbanas y fantásticas, sólo dos de las cuales han salvado el cerco: *El almohadón de plumas* y *La gallina degollada*, que ni siquiera son de las mejores.

Y algo más; después de haber hecho esta fascinada relectura de su obra, creo que él no hizo nada mejor ni más moderno que **Los perseguidos**. Esa crónica de obsesiones contagiosas prefigura a Felisberto Hernández, que es como decir lo más significativo de la llamada literatura nacional. Creo que desde nuestra mirada finisecular, y desencantada, es el "decadentismo" quiroguiano el que nos resulta más contemporáneo.

Florencio Vázquez

LAS MASCARAS DE HORACIO QUIROGA (*)

La escena: un museo bonaerense. Hombres y mujeres, junto a los cuadros en exposición, cambian impresiones, observan, deducen.

En un rincón de la sala, un individuo huraño, de rostro barbado. Faz enjuta y bronceada por el sol subtropical. Alguien, sin que él lo sepa, lo observa detenidamente. En un momento dado, se decide y acercándose le pregunta insólitamente:

—¿Usted es Horacio Quiroga?

El individuo gira la cabeza y, ruda y rápidamente, le espeta:

—¿Y usted quién es?

El desconocido aclara que es Elías Castelnuovo, que hace tiempo deseaba conocer personalmente al escritor. Entonces, el rostro de Quiroga pierde su rictus agresivo, se suaviza. Sonríe y tiende su mano; comienza a conversar y nace así una amistad que ha de desarrollarse hasta el fin.

En una finca de la calle 25 de Mayo. Principios del siglo XX. Varios jóvenes reunidos en una habitación, discuten sobre literatura. Es el "Consistorio del Gay Saber" en pleno. En el centro, el Hermano Mayor, Horacio Quiroga. Juega con una pistola. Un joven escucha atentamente sus palabras: Federico Ferrando. Debe batirse días más tarde y atiende las instrucciones que Quiroga le imparte, acerca del manejo del arma.

De pronto se escucha un estampido y el olor de la pólvora invade la pieza. Ferrando se desploma, ante el disparo insospechado, mientras los demás sienten helárseles la sangre. Otra vez la muerte, eterna compañera de viaje, ha mostrado sus cartas a Quiroga...

Quiroga había sido designado Juez de Paz en Ivirarom. La oficina era un rústico bungalow enclavado en medio de la jungla, a la cual llegaban, un día sí y otro también, los pobladores del lugar, a plantear

(*) Florencio Vázquez, La República, fascículo de setiembre de 1992.

sus cuitas civiles.

Pero el escritor —fabricante de carbón—agricultor tenía, indudablemente, asuntos más importantes que atender que los problemas domésticos de los mensús. Por eso, sin conceder el más mínimo minuto de interés a sus visitantes, a los que recibía con un increíble mal humor, jamás pasaba a los libros las actas de los asuntos que debía registrar.

Febrilmente apuntaba nombres y fechas en papelitos multicolores que, indefectiblemente, iban a parar a una lata de galletitas... Así pasaron días, semanas, meses y años, hasta que un día...

—Un señor quiere verlo.

Horacio Quiroga observó al peón, parado en el umbral y aguardando respuesta.

—Dígale que no estoy.

—Es que ese señor dice que es un inspector que viene de Buenos Aires.

Quiroga enarcó las cejas. Pensó un instante e hizo introducir al recién llegado. Conversaron algunos minutos de bueyes perdidos y, por fin, el inspector solicitó ¡los libros!

Parsimoniosamente y ya seguro de su inmediata destitución, Quiroga volcó sobre la mesa el contenido de la famosa lata de galletitas. Era un mundo de papeles blancos, rojos, azules...

—¡Pero esto es un carnaval de papelitos!— bromeó el funcionario, mientras el escritor se aprestaba ya a recibir las iras oficiales. El individuo observaba a Quiroga, miraba los papelitos desparramados sobre la mesa y pasaba la vista por las pieles de yararás y gatos monteses que componían el ornato de la habitación.

—Mire —dijo por fin, lentamente—, yo no voy a decir absolutamente nada de esto en Buenos Aires. Pero sepa que le doy una semana de plazo para poner al día toda la documentación. En caso contrario, le notifico que solicitaré su destitución. ¿Entendido?

Quiroga asintió. Instantes después el inspector abandonó Ivirarorni, pero por supuesto con la firme intención de no retornar jamás en su vida a aquella inhóspita región subtropical.

La máscara más conocida de Horacio Quiroga divulga un rostro afinado, de pómulos salientes, ojos claros hundidos en la penumbra de dos cejas espesas y una barba oscura encuadrando un perfil siempre huraño.

El cuerpo es magro, delgado, bien erguido en dos piernas finas, apenas cubierto el torso por la camisa subtropical. Es el selvático de Ivirarorni, el fabricante de carbón vegetal; el constructor de "guabiroas" en las que remonta el Paraná cercano, en la región de los loros multicolores y la anaconda de abrazo formidable.

Es el narrador maravilloso de los "mensús", de los "desterrados" en aquella zona inclemente de soles abrasadores. Hay, empero, en él, otros rostros: dandy en 1900, viajando a París como un millonario; poeta decadente, publicando **Los arrecifes de coral**, padre amantísimo, haciéndose cargo de sus dos "cachorros" en plena selva misionera, luego del suicidio de su primera mujer.

Porque junto a Horacio Quiroga se repite, constantemente, como una conjugación macabra que sólo habría de llegar a su desinencia final con la trágica desaparición del autor compatriota, el verbo sombrío de la muerte y de la soledad.

Es reconfortante, a esta altura, verificar la persistencia del interés por su vida y por su obra, asuntos que constituyen constantes motivos de estudio, siendo en verdad uno de los integrantes de la famosa "generación del 900" más leídos en la actualidad. Es ésta la máscara definitiva que nos ha quedado de él; la de la gloria y la inmortalidad.

Jorge Abbondanza

DELICADO EQUILIBRIO (*)

HISTORIA DE UN AMOR TURBIO, un acto de Elbio Rodríguez Barilari sobre novela de Horacio Quiroga. Dirección, Carlos Aguilera. Luces, Sergio del Cioppo. Vestuario, Carlos Pirelli. Música, Andrés Bedo y "Los juegos de la tribu". Con Beatriz Massons, Agustín Maggi, Patria Yosi, Jennifer Yéregui. En el Carlos Brussa.

Un sensualismo sofocado envuelve este cuarteto de cámara, donde una madre y sus dos hijas enfrentan al soltero rico que puede convertirse en candidato matrimonial para una de las muchachas. Detrás de la red que tiende la madre y la resbalosa conducta del hombre, lo que atrajo a Horacio Quiroga era la manera en que se corrompe el aire de esos amores entre el visitante y las dos mujeres, un hilo morboso por el cual se desliza la atracción de la mayor de ellas y luego el amor de la menor, una ninfa que ha crecido mientras el hombre pasa varios años en París. Ya el nombre del visitante (Luis Rohan, igual que el cardenal-príncipe) lo ubica en una clase social europeizada cuyo desapego también congelará toda relación. En más de un sentido, el hombre es un ausente, aislado en su entorno criollo por una sensación de destierro, cercado por las inútiles maniobras de esas burguesas, mientras los sobreentendidos flotan sobre su doble juego, que pasa de una mujer a otra corriendo etapas de despecho, de entusiasmo, de celos y luego de separación, sin que el flujo de esos impulsos llegue a liberarse, condenado además por una época de moral represora y por la brisa de fatalidad que sopla sobre el diagrama de sentimientos desencontrados.

Para trasladar esa materia quiroguiana a la escena, Rodríguez Barilari tejió un hábil esquema de nudos que se trenzan y se abren: en un solo espacio, desnudo y neutro, los cuatro personajes se aproximan y se alejan como si ese pequeño oleaje reflejara el curso de emociones

(*) Diario "El País", jueves 6 de julio de 1989.

que se encienden, chocan y disipan a medida que el paso del tiempo va apagando sus fuentes de placer. El trabajo de adaptación es muy limpio, como si despejara la maraña narrativa hasta aislar algunas líneas de fuerza que dibujan el cauce del desamor. Ese planteo recibe el auxilio de una puesta en escena donde Carlos Aguilera entrega unos cuantos signos de madurez: trabaja cuidadosamente ciertos climas insinuantes, enciende los ánimos con un movimiento físico que se reaviva, los disuelve con miradas quietas en momentos de desazón, logra una escena agridulce y ejemplar con el cuarteto en la playa, disfrutando de un baño de sol mientras afloran secretas discordias y malestares. Desde hace años, los más expresivos trabajos de Aguilera se han apoyado en campos como el de este espacio escénico, donde el realismo se quiebra para cargar de sugerencia la proximidad física de seres alejados entre sí, como ocurría en **El mono y su sombra** o **Los hermanos queridos**, porque entonces lo que invade la escena es un filtro de comprensión de los hechos que los aclara con un par de trasluces, como sucede aquí.

A esa pulcritud exterior debe agregarse el estimable ajuste de las luces de Sergio del Cioppo y la ocasional invasión de la música, que respalda algunas atmósferas crispadas y hasta el espíritu evocativo que tiene el cuadro, ubicado con deliberada vaguedad en los años 30. En ese marco influye también el elenco, provisto de irónico aplomo que Beatriz Massons vuelca sobre la matrona armada de estrategias casamenteras y obsequiosidades ligeramente cursis y beneficiado por la discreción de las otras dos mujeres (Patricia Yosi, Jennifer Yéregui) pero además por la bienvenida ductilidad de Agustín Maggi, un joven con estampa de galán desencantado a cuyo aporte de honestidad sólo le falta lo que dan los años de práctica y fogueo: despojarse de cierta tensión y entregar su labor con plena soltura.

A ese Quiroga tan bien armado le hubiera servido empero una cuota de dolor más lacerante: la melancolía que lo domina debió estar impregnada de acidez, su declinación hacia la soledad y la tristeza necesitaba otro matiz descarnado, de crueldad un poco más hiriente. Para lograr en el teatro de este fin de siglo las equivalencias del penetrante ojo del autor, hacía falta algo más que unos arrebatos de erotismo interrumpido o una veta elegíaca sobre el final. Tersa, muy profesional y por momentos hermosa, esta aproximación a su opresivo universo es un hilván que pedía puntadas más perforadas, para que pudiera saltar la entraña capaz de enturbiar una estampa en descomposición. De cualquier manera, el resultado se presencia siempre con interés: el variado interés que despiertan los trabajos que contiene.

Mario Delgado Aparaín

A propósito de "Los desterrados" de Horacio Quiroga

PERRA COSA QUE ME TIENE DE HUMOR NEGRO Y CON FAMILIA (*)

I

"Una noche que estaba en casa de Lugones, la lluvia arreció de tal modo que nos levantamos a mirar a través de los vidrios".

Así empieza, mentando a uno de sus mejores amigos, el cuento *Los perseguidos* de Horacio Quiroga, una de las mayores piezas narrativas de la literatura latinoamericana clásica y que da título al volumen que acaba de ser editado por Banda Oriental para felicidad de los lectores, libro que además recoge otros cuentos dados a conocer entre 1904 y 1935, es decir, hasta dos años antes de su muerte: "Historia de Estilicón", "Los buques suicidantes", "Miss Dorothy Phillips, mi esposa" y "El vampiro".

Si bien es cierto que la reunión de estas narraciones seleccionadas por el prologuista Elbio Rodríguez Barilari, cumple sobradamente con la intención de recuperar "la contemporaneidad de Quiroga en sus relatos urbanos, cosmopolitas, decadentistas y crepusculares", no haremos aquí un comentario literario de las piezas que integran el libro. Más bien, la edición es una buena excusa para evocar a Quiroga a través de una reflexión a vuelo de pájaro sobre uno de los múltiples ejes de la literatura, eje que precisamente domina este libro de punta a punta: su sino trágico.

Este aspecto adquiere perfiles estremecedores cuando se trata de visualizarlo en torno y en contorno de la propia vida, casi increíble, del escritor salteño.

En efecto, el "aura trágica" que domina íntegramente la existencia

(*) Búsqueda, jueves 15 de junio de 1989.

del autor de "Los perseguidos", continuará ofreciendo —en particular, para los jóvenes— esa fascinación emparentada con el embrujo que tiene toda relación mantenida de un modo involuntario (y extrañamente obcecado)... con la muerte.

II

El 19 de febrero de 1937, el biógrafo alucinado y alucinante de *Anaconda*, el escritor que caló más hondo en las psicologías de los mensúes, de los prisioneros de la selva, de las mujeres sin amor, se eliminaba en el Hospital de Clínicas de Buenos Aires con una dosis atroz de cianuro de potasio. De ese modo Horacio Quiroga había "apurado" un lento y largo proceso de hipocondría, amargado por la hostilidad —y la indiferencia, que es más amarga— de un medio que no supo concederle una estación de paz para sus años atormentados hasta el paroxismo.

Casi que uno se atrevería a afirmar que su enfermedad fue un pretexto. Lo cierto, lo real, fueron sus privaciones, sus dificultades, sus angustias económicas, documentadas en la copiosa correspondencia que sostuvo con algunos de sus amigos, publicada en nuestro medio después de su muerte, por la Biblioteca Nacional. Sus cuentos se publicaban a regañadientes, por gauchada o para quitarlo rápidamente de encima; su reposición en el consulado del Uruguay en San Ignacio, Misiones, era motivo de interminables cabildeos. Ese hombre, que como tantos otros de igual suerte goza hoy de estatua propia, nos ofrece un cuadro fiel de su estado de ánimo, a través de una carta enviada a un amigo en 1935, desde su agreste rincón misionero:

"Releo su carta —dice Quiroga— y me detengo en su final, donde me desea usted salud y humor. La una, regular; el otro, endiablado. La cuestión económica, mi eterno débil. Calcule que desde Montevideo no me han remitido un peso desde el 15 de junio de 1934. La jubilación parece que está a conseguirse, pero entretanto no tengo un centavo. Siquiera manden todo lo que me deberán para entonces —si lo envían a tiempo, antes que los boliches de aquí me cierren las puertas. ¡Perra cosa que me tiene de humor negro! Y con familia".

III

En 1976, en un reportaje realizado por quien esto escribe al ya desaparecido escritor argentino César Tiempo, a su vez de los escasos amigos solidarios de Horacio Quiroga, contaba las vicisitudes de los días

finales del escritor.

"A los 58 años resolvió afrontar el gran misterio", señalaba Tiempo recordando aquellas instancias. "Una vez desaparecido, la chimanguería oficial empezó a disputarse sus restos. Hubo discursos infinitos, meas culpas hipócritas, responsos, monumentos, premios póstumos, peregrinaciones conmemorativas. Hojarasca irritante. Recuerdo el cuadro macabro que representaba el abnegado Enrique Amorim llevando sobre sus rodillas la urna que contenía las cenizas de Quiroga desde el crematorio de la Chacarita hasta la Dársena Sur y que la trepidación del automóvil amenazaba esparcir".

"En el transcurso de mis conversaciones con el maestro en el Hospital de Clínicas, continuaba diciendo César Tiempo, "tuve la oportunidad de observar sus manos y de pensar en todo lo que había hecho con ellas, además de escribir los insuperables relatos que escribió, desde desmontar un monte hasta fabricar canoas de líneas armoniosas. Levantó casas, plantó árboles, disecó serpientes, macheteó yuyales, construyó piscinas, fabricó violines. Todo lo consiguió con las manos. Menos misericordia. Quien se atreve a matarse es Dios, había leído en Dostoievsky. Pero él no creía en Dios".

IV

Puede afirmarse que tanto o más que su creación genial, lo que conmovió a los contemporáneos de Horacio Quiroga y a quienes ahondan en las biografías más precisas, es esa especie de aura de fatalidad que acompañó al escritor durante toda su vida y de la que subsiste lo incontestable: la familia de Horacio Quiroga terminó eliminándose, algunos de ellos —como sus hijos Eglé y Darío— sin que, según quienes los conocieron, tuviesen en apariencia motivos del calibre del que llevó a su padre a la tumba por propia determinación. Pero es cierto. La sombra extraña y densa que se proyecta en torno suyo, es algo tan terrible y cruel como algunos de sus cuentos.

Alguien sugirió que "el maleficio de los Quiroga" arranca un mediodía de febrero de 1835, en Barranca Yaco, cuando fue asesinado Facundo Quiroga, el caudillo de La Rioja, de cuyo parentesco se enorgullecía el padre de Horacio Quiroga. Sin embargo, la secuencia implacable, comenzaría en la vida misma de Quiroga: cuando apenas contaba con dos meses de edad (1879), su padre muere al dispararse accidentalmente su escopeta. En 1891, es su padrastro, Ascenso

Barcos, quien se suicida con una escopeta. En 1902, Horacio Quiroga mata accidentalmente con un revólver, a su mejor amigo Federico Ferrando. En 1915, se suicida su primera esposa, Ana María Cirés. Se suicida Leopoldo Lugones, que compartió con él una larga temporada en Misiones; se suicida Alfonsina Storni que estuvo ligada a él a través de una profunda pasión ("¿Qué diablos pasa en este país que sus escritores se matan?", preguntaría con furia Alfredo Palacios en el Congreso argentino); y, por los mismos días, el presidente Baltasar Brum, amigo de Quiroga y quien además, le había asignado el consulado en San Ignacio para que pudiese aliviar sus apremios económicos y dedicarse a escribir.

V

Luego del trágico final del escritor en 1937, la secuela sigue: en 1939, es su hija Eglé quien se quita la vida y años después Darío, su hijo, también haría lo mismo.

"El destino no es ciego —meditará Quiroga luego de la muerte de su amigo Ferrando—. Sus resoluciones fatales obedecen a una armonía todavía inaccesible para nosotros, a una felicidad superior oculta en las sombras..."

Pero a pesar de que no hubo respuestas de parte del destino a sus solicitudes de tregua, lo que queda de Horacio Quiroga es una monumental obra literaria que está en pie, que tiene increíble vigencia y que la tendrá para siempre, como la de Poe, Chéjov, Maupassant, Gorki, Kipling, al lado de los cuales puede figurar no por sus novelas, sino por sus cuentos, que dan la justa medida de su genio y aportan un documento asombroso para conocer tierras y lugares que la mano del hombre ya ha comenzado a transformar.

A poco más de cincuenta años de la muerte del escritor de Salto, el lector que reflexione asombrado sobre estos aspectos sobrecogedores de su existencia, no podrá dejar de coincidir sin embargo, en que la vida de Quiroga parece arrancada de la pluma de un demiurgo endemoniado, un alguien que como él, al final de "Los perseguidos", hubiera escrito: "pero esto es un sueño. Punto por punto, como acabo de contarlo, lo he soñado...".

Leonardo Garet

HORACIO QUIROGA EN EL CINCUENTENARIO DE SU MUERTE (*)

Palabras de apertura a los homenajes a Horacio Quiroga, en la Universidad de la República Oriental del Uruguay, Regional Norte, pronunciadas el 19 de febrero de 1987.

Tuvo por el idioma la pasión de una danza frenética junto al fuego. Esa danza, guiada por el mago que llamaba o preparaba la creación fue, en su caso, una continuación del ritmo nervioso de su cuerpo. El hombre se llamó Horacio Quiroga y nació en Salto, en 1878. Desde muchas tiendas discutieron si verdaderamente el fuego del idioma se tenía por contento con sus ofrendas. Hoy se sabe que enriquecieron el idioma. Esas ofrendas se llaman **Cuentos de amor de locura y de muerte, El salvaje, Anaconda, El desierto, Los desterrados, Más allá**.

El hombre no tiene fronteras más que las que él mismo se impone; el arte no tiene ningún tipo de fronteras. Cuando los salteños nos reunimos para recordar a Quiroga, no lo hacemos con pretensión de paternalismo exclusivista sino con la humildad del cumplimiento del mandato antropológico de intentar vencer al tiempo. Un pueblo adquiere la ilusión de continuidad cuando recuerda su pasado buscando parangonarse con lo que considera sus fuentes o cimas insuperables. Quiroga se nos ocurre el nombre salteño que podemos proponer como modelo de hombre. Al recordarlo, Salto no hace más que hacerse digno de Quiroga.

Principios morales, trabajo esforzado, búsqueda de autenticidad, inventiva artesanal, inventiva industrial, manos creadoras en el espacio y manos creadoras en el tiempo. Lo creado en el tiempo es su literatura. Cuentos. En el género milenario y en el más joven como literatura escrita, allí, en las huellas de Poe primero, y de Kipling, Mauppasant,

(*) En la edición de **Los desterrados**, de Universidad de la República Regional Norte y Universidad Nacional de Entre Ríos, Concepción, Argentina, 1987.

Chéjov, Hawtorne después, se edificó una obra que descubrió su mundo. Una obra creíble, que no olvidó ser arte pero que cumplía aquel requisito indispensable que indicara Rilke para la valoración estética: el concepto de necesidad. La obra de Quiroga nació por necesidad. Y ha sido obra necesaria. Al lado de la huella de sus maestros ahora está su huella. Parafraseando a Dante, es uno más entre ellos, y la barca se hundió cuando sintió su peso.

Hombre que vivió a cabalidad sus años sobre la tierra, que tenía dos patrias en el cuerpo: padre argentino y madre uruguaya; nació en Salto en el consulado argentino; vivió en Salto, Montevideo, Misiones y Buenos Aires; nació en Uruguay y murió en Argentina; y una sola grande patria en el alma. La patria de los hombres libres, que ponen su sangre y sus días, como pararrayos de las preocupaciones del hombre.

Que Salto se brinde entero para hacerse digno de Quiroga. Aquí y en todas las latitudes del idioma español el fuego se agita, referencial y puro fermento, en las ofrendas llamadas cuentos de Quiroga. Cada cuento es una fogata en una colina. Un hombre llamado Horacio Quiroga las alimenta con su cuerpo. Este año de múltiples maneras nos dedicaremos a recordarlo. Que nadie se sienta sino servidor de su nombre.

Juan Carlos Mondragón

A 50 años de su muerte

QUIROGA Y LAS FLECHAS DE PALABRAS (*)

—I—

El hombre dejó de pisar las baldosas y metió el pie derecho en el pedal. Salto adelantaba ya a hora tan temprana, un arrollado día de sol sobre sí mismo.

El hombre repetía todos los días idéntico trayecto. Salía despacio del portal y buscaba el camino más corto hasta las casas que marcaban los límites de la ciudad. Peones madrugadores —algunos con acento abrasilerado— lo saludaban con respeto y desconfianza, viéndolo enfilar hacia el sol intenso, hacia la carretera polvorienta que apunta al sur y corre como una vereda selvática paralela al río.

La columna vertebral es flexible como la de un reptil. Las manos, fuertes como si manejaran el machete, prendidas al manubrio son garras de puma. La mirada hacia adelante, esperando el rocío de sudor salado que baja de la frente con la precisión de las gotas de miel. Al poco rato la boca se secará hasta sentir "una metálica sequedad de garganta, seguida de sed quemante", capaz de hacer confundir la caña con el agua.

El sol castiga como dicen sucede en las provincias despobladas del norte argentino. Algún pájaro canta y el hombre comienza a sentir miedo. Se repite hasta la confusión que no puede caerse de la bicicleta este viernes ¿o es jueves?, sería como estar herido por el propio machete o la escopeta, en el medio del vientre, en el medio del campo. Solo. Muriendo secado por el mismo sol que llena de jugo las naranjas. También lo inquietan los tensos alambrados al borde del camino.

El hombre que cansa sus piernas, ignora que en pocos años matará a un buen amigo disparándole accidentalmente un tiro en la boca y terminará sus días con cianuro. Tampoco sabe que será un maestro del cuento. Ahora nada de eso importa. Parado en la bicicleta

(*) Suplemento de "La Hora", Montevideo, sábado 21 de febrero de 1987.

comienza a pedalear más y más fuerte. Obliga a todos sus músculos y siente en las pantorrillas agudas puntadas. Como si una yararacusú le hubiera mordido el pie. Ya sabe que la vida es un equilibrio entre la propia muerte y la muerte de los otros.

Horacio Quiroga, joven defensor de los colores del Club Ciclista Salteño, ya está metido en una historia sin retorno. Por algo, el destino tiene forma de rueda.

— II —

Hace días se cumplió el 50 aniversario de su muerte. Para este tiempo transcurrido, se mantiene lo que escribió Washington Benavídez pensando en la vida del salteño, "hemos recorrido algo más que cincuenta años de la vida de un hombre que fue, entre otras múltiples y esforzadas tareas, un escritor". Estos aniversarios de signo tan esférico —la muerte no distingue entre diecisiete u ochenta y tres— replantean el valor de la obra del evocado; y esconden una falsa retórica, una acumulación de lugares comunes que no suelen provocar la lectura.

El prolongado cautiverio en salones de clase, logró conformar una imagen de Quiroga limitada a los logros de lecturas comentadas y repaso para exámenes de julio. Sus entrañables bichos nos acompañan desde la escuela y llegados al liceo, se nos fijan de manera traumática degüellos y almohadones con olor a Poe. Tales etapas de formación forjan un curioso ingreso a la fama. Aún para lectores más profesionales resulta difícil desprenderse de este útil arquetipo. Pensar que todo lo dicho sobre Quiroga es suficiente es un error y ante todo, un desperdicio. Requiere su obra una contundente revitalización crítica, que no es como suelen argumentar lectores temerosos, la mera sustitución de jergas o el enunciado abstracto e incomunicable de verdades ya conocidas; es la prueba de la permanencia de una narrativa vigorosa.

Esa estabilidad en la consideración crítica de Quiroga, puede justificarla el combate feroz entre su obra y su biografía. Si alguno de nuestros escritores es indiscutido titular de una vida literaria, es Quiroga. Trasladó las influencias a terrenos más comprometidos que el de la literatura. Parece un personaje de Conrad, Kipling o Poe. Los transplanes vitales, los enfrentamientos y fracasos con la naturaleza, los suicidios en cadena, suponen una realidad que compite con su

escritura. Sin embargo, pienso que la leyenda no pudo eclipsar al narrador. "Quiero —dice Benavides— insistir con estas imágenes superpuestas, de varios Quirogas, todos reales, verdaderos", y tal pluralidad, puede ampliarse a su lectura. Sus textos encierran la posibilidad de varios estratos de decodificación, que se desplazan desde la ecología de los castores, hasta los máximos refinamientos (y por ende dificultades) en la técnica de la escritura. Un espectro que va de la inocencia a la hermenéutica. La crítica puede viviseccionar un cuento con todo el tiempo necesario, pero se entromete el tiempo del autor: al cirujano le faltan cinco horas de operación y el paciente tiene anestesia sólo para dos. Y no hay más anestesia en el resto del planeta.

La intensa relación texto-lector en Quiroga persiste por el perfecto dominio del oficio y la conciencia de un plano de creación de imposible legislación, que disfrazó en varios artículos bajo el nombre genérico de trucos.

— III —

Desde el pasado jueves, terminó una de las cuestiones que más le angustiaron: el incierto fin de sus derechos de autor. A partir de ese día todos los editores del mundo podrán reproducir impunemente sus textos. Su obra ya quedó desprendida de ese expediente de póstumo celo intelectual. Hasta es factible que ingrese realmente al vaivén de las fluctuaciones del mercado de una posible Bolsa de Valores Literarios sobre la que ironizó.

Pero en este medio siglo no hizo falta tranzar con los aspectos mercantiles de la edición para que fuera reconocido como uno de los maestros del cuento, especialmente por los escritores, que lo integran a la cofradía de los que fueron sus maestros, sus dioses.

Es, además, el eje sobre el cual se articula la tradición del cuento uruguayo; una tendencia, una constante formal visible y curiosa que aguarda una poética o, al menos, alguna satisfactoria explicación. Si podemos coincidir en que Quiroga cierra una tradición, perfecciona una forma y parece agotar las posibilidades técnicas del cuento, no es menos cierto que condiciona la producción de las generaciones que le sucedieron. Ello, a pesar de lo difícil que resulta sacudirse un juicio que estampó al considerar la crisis del cuento nacional, "La producción no flaquea, según se ve. Lo que flaquea y está en plena decadencia es el resultado artístico de esa producción".

Llama poderosamente la atención en un hombre de vida intensa,

sentido práctico, un homo faber como se le ha llamado, de praxis agresiva, las varias veces testimoniada preocupación por la técnica. Ella le mereció reflexiones de gran sutileza. Resulta extraño imaginar a este hombre de plantaciones y cacerías, desmonte e inundaciones, detenerse en preocupaciones técnicas equiparables al trazo del pintor de porcelanas chinas. Tenía todo para una estética de la exuberancia, de la prepotencia, de lo vital, de la reivindicación de una literatura de los fuertes. Pero al momento de teorizar, parece rescatar su pasado de malogrado poeta modernista. Esta sutil contradicción, me parece una de las buenas pistas para caracterizar su literatura. No pienso ahora en argumentos impecables, ni en personajes inolvidables, pienso en el trabajo sobre la palabra y el tiempo, que trasciende la función referencial del lenguaje y se instala en la poética.

No mentalizado para las grandes distancias, para los "tours" que implican el mundo de la novela, se entrenó y perfeccionó para los sprints, los embalajes contra reloj, las carreras donde media rueda lo es todo y un segundo mucho tiempo. Como dice en un texto, "de esas pequeñas diabluras está constituido el arte de contar".

— IV —

Para cuando llegara el momento de rendir cuentas, Quiroga tenía preparado este alegato. "Bien —continuaré yo—. Luché porque el cuento (ya que he de concretarme a mi sola actividad) tuviera una sola línea, trazada por una mano sin temblor desde el principio al fin. Ningún obstáculo, adorno o digresión debía acudir a aflojar la tensión de su hilo. El cuento era, para el fin que le es intrínseco, una flecha que, cuidadosamente apuntada, parte del arco para ir a dar directamente en el blanco". Parece la imagen de un arquero zen donde mente y blanco son la misma cosa; autor y lector quedan conectados casi perversamente. Lo escribió muy claro en el "Decálogo del perfecto cuentista", "No empieces a escribir sin saber desde la primera palabra adónde vas. En un cuento bien logrado, las tres primeras líneas tienen casi la importancia de las tres últimas". Donde termina la escritura, comienza la lectura.

En sus cuentos el látigo de la frase final hace inapelable cualquier defensa. La lógica de la narración se hace insoportable y el lector queda atrapado. Sólo el fin de la lectura hará posible desprenderse de esa casi presencia física. Por ello sus decálogos, recetarios, consejos, trucos, son transferencias imposibles a los lectores de una experiencia "parecida" a la de la escritura. En los maestros —Quiroga, Cortázar— hay un

compulsivo deseo de coparticipar la incomunicable experiencia de escribir un cuento.

En Quiroga, esa suerte de educación sentimental pasa por la ironía. Quiroga, eficaz cuando explica la vida es irónico cuando explica la escritura. Aconsejando a otros cómo hacer cuentos, disemina indirectamente algunas de sus pistas, pero el conjunto es decepcionante como ver a un mago, descubriendo sus prestidigitaciones, para que las intenten los espectadores en ratos de ocio. Reduce su pericia a una inocente sumatoria de trucos al alcance de todos, útiles para asegurar un futuro triunfante como el prometido en los cursos por correspondencia.

Personalmente me gusta éste. "No canses. Tal es, a mi modo de ver, el apotegma inicial del perfecto cuentista. El tiempo es demasiado breve en esta miserable vida para perderlo de un modo más miserable aún". Tiempos. De creación y lectura, de plantaciones y miedos que tienen poco que ver con la vegetación y pendulan entre la sorpresa y la muerte, la insolación y el sueño. Quiroga mismo lo insinúa, "el cuentista tiene la capacidad de sugerir más que lo que dice". Esa diferencia, tan difícil de lograr, se llama literatura.

— V —

Dice Cortázar en "Ultimo round": "Alguna vez Horacio Quiroga intentó un "decálogo del perfecto cuentista", cuyo mero título vale ya como una guiñada de ojo al lector. Si nueve de los preceptos son considerablemente prescindibles, el último me parece de una luciez impecable: "Cuenta como si el relato no tuviera interés más que para el pequeño ambiente de tus personajes, de los que pudiste haber sido uno. No de otro modo se obtiene la vida en el cuento".

Al comenzar Cortázar su testimonio de algo que podría llamarse "el cuento y yo", cita, en primer lugar, a Quiroga. De hecho, es el reconocimiento al uruguayo de su lugar de privilegio en todo lo referente a la teoría práctica del cuento. El autor de "Continuidad de los parques" también deja en suspenso el valor de los recetarios: "De una manera que ninguna técnica podría enseñar o proveer, el gran cuento breve condensa la obsesión de la alimaña, es una presencia alucinante que se instala desde las primeras frases para fascinar al lector, hacerle perder contacto con la desvaída realidad que lo rodea, arrasarlo a una sumersión más intensa y avasalladora". Agrega luego, "Los cuentos de esta especie se

incorporan como cicatrices indelebles a todo lector que lo merezca: son criaturas vivientes, organismos completos, ciclos cerrados, y respiran".

La literatura de Quiroga respira. Es todo lo que se debe pedir a un escritor. Como luego hizo Cortázar, tentó comunicar a sus lectores algunas instrucciones para entender su narrativa. Los dos, llegan a un punto donde deponen toda racionalidad. Los dos, dejan a los exégetas de turno desmontar y teorizar las estructuras narrativas que provocaron sin tener muy clara la manera cómo lo hicieron. Porque, como Felisberto Hernández, saben que toda explicación de un buen cuento, es irremediablemente falsa.

Angel Rama

CUENTOS DE HORROR (*)

Agradeciendo la carta que José María Delgado le remitiera comentando el libro **Cuentos de amor de locura y de muerte**, Horacio Quiroga registra un cambio en su concepción del cuento en esa fecha de 1917. Le dice: "Sé también que para muy muchos lo que hacía antes (cuentos de efecto, tipo *El Almodahón*), gustaba más que las historias a puño limpio, tipo *Meningitis* o los de monte. Un buen día me he convencido de que el efecto no deja de ser efecto (salvo cuando la historia lo pide), y que es bastante más difícil meter un final que el lector ha adivinado ya: tal como lo observas respecto de *Meningitis*".

Aunque estrictamente no abandonó nunca el cuento de efecto, manejando con suma habilidad uno de sus ingredientes mayores, el final fuerte que sacude al lector y concentra en sí la significación total del relato, es cierto que hubo un período que va hasta 1915 donde cultivó con más asiduidad el género. El modelo originario al que se ajustaba le venía de su adolescencia literaria cuando sus devotas lecturas de Edgard Allan Poe, pero persistió en tanto crecía su "sincerismo" y se desprendía del estilo decadente.

Esta estructura cuentística se puso preferentemente al servicio de los temas de horror que Quiroga cultivó desde sus comienzos salteños, los cuales le facilitaban el más alto rendimiento del sistema narrativo empleado: el estremecimiento que procuraban sus temas se veía redoblado por el uso del efecto. Ese horror podía ser el macabro de sus ensayos poeianos, o los pavores de la insanía mental o los que nacen de la frialdad con que se acomete la realización de un acto inmoral o los que surgen del más intensificado miedo. Todo esto se puede encontrar en sus dos primeros volúmenes, **Los arrecifes de coral** (1901) y **El crimen del otro** (1904), probando su irrefrenable atracción por los estados mórbidos, muy frecuentemente meros productos de una imaginación en libertad. Su contacto con el norte argentino y luego con Misiones no

(*) Prólogo a **Cuentos de Horror**, Enciclopedia Uruguaya, Ed. Arca, Montevideo, 1968. Texto casi completo.

empalidece en nada su inclinación por los temas de horror, pero en cambio encuentra allí asuntos reales, situaciones convincentes donde puedan articularse con más alta verosimilitud. La tesonera búsqueda del horror encuentra asidero en lo real, ancla en un conflicto propio de las circunstancias de este mundo. Por lo mismo se acentúa la calidad sobrecogedora de la experiencia.

Simultáneamente disminuye la gratuidad de la invención que en sus orígenes sólo aspiraba a lo insólito y al golpe bajo. Ahora el horror comienza a ser utilizado para una comprensión más cabal de los seres humanos, dado que, al modo del "in vino veritas" también aquí el miedo devela las zonas ocultas de la personalidad; pone a prueba a las criaturas, sus sentimientos, la visión que tienen de sí mismas, y las obliga a reconocer la verdad única de lo que son. Otras veces, en En el *Yabebiry* o en *Los chanchos salvajes*, la experiencia queda abierta y es justo: son tramos del fortalecimiento interior, son por lo tanto batallas que se van ganando en el esfuerzo por desarrollar las energías espirituales, reconociendo así las capacidades latentes y dándoles cuerpo. Si la predilección por los temas de horror nacía de la inseguridad interior, de la desconfianza por las personales fuerzas, sólo poniendo éstas al tablero de la realidad y así disolviendo las aprensiones, se alcanzará un dominio de sí, que es conocimiento de sí, mediante el cual perderá seducción para el autor ese tipo de temas. Desechará entonces el uso del miedo más superficial y simultáneamente desechará el cuento de mero efecto.

Paul Baccino

¿SON CONFIABLES LAS EDICIONES DE QUIROGA? (*)

Hay un aspecto derivado de la polémica entre Guillermo de Torre y José Pereira Rodríguez, que pasó inadvertido en su momento, no obstante su importancia. Ese afán casi obsesivo de Quiroga por perfeccionar sus textos introduciendo modificaciones en las sucesivas ediciones —afán del que J.P.R., dio pruebas contundentes, pruebas que fueron aceptadas y archivadas sin más—, debió alertar sobre la necesidad de revisar las ediciones posteriores a la muerte del salteño, así como sobre el cuidado a poner en las futuras. Tanto más cuanto que, por esos años, la obra de Quiroga volvía a circular, ahora con otros sellos, y que, el que prácticamente la monopolizara, Losada, estuviera orientado por el propio Guillermo de Torre. Pero el alerta cayó en el vacío. Aún hoy, a cincuenta años de su muerte, se lee, se enseña, y se estudia a Quiroga en esas ediciones, que suponemos fieles a la voluntad de su autor, aunque se ignoren sus fuentes. ¿Reproducen el texto de la primera edición en libro, o el de la última? ¿O hasta qué punto siguen el texto de aquella en la que se basan? Losada adquirió los derechos sobre la parte más importante de la obra quiroguiana: sus libros de cuentos. Incluso las ediciones que circulan con otros sellos, fuera del Río de la Plata, y aun las traducciones, están —que sepamos— basadas en las de Losada. Nadie recurre a las fuentes, porque es más fácil reproducir a Losada. Pero estas ediciones son menos cuidadas de lo que quisiéramos suponer. El cotejo a que hacemos referencia en la nota de la que este recuadro es apéndice nos permite afirmar que las ediciones de parte de la obra de Quiroga que ha hecho circular ese sello argentino no son lo bastante rigurosas y aún, lo que es más grave, que los editores se tomaron algunas libertades de todo punto de vista inadmisibles.

A modo de ejemplo véase lo que sucede en el marco de una página (30 líneas numeradas del 784 al 814) del texto base de *Anaconda* (tercera edición y última realizada en vida del autor).

(*) Brecha, 13-III-1987.

En la línea 785 y en las tres ediciones de referencia aprobadas por el autor, se lee: "... arrastrarse desesperada hacia el laboratorio". No obstante en las publicadas por Losada, se lee: "... arrastrarse desesperadamente hacia el laboratorio".

Una modificación similar comprobamos en la línea 788, en la que la preposición "a" de: "... sostenía colgando en el aire a Hamadrías", se convierte, en las ediciones póstumas del referido sello editorial, en el artículo "la": "... la Hamadrías".

Siguiendo idéntico proceso, la expresión: "¡Y lo conseguí, por fin!", se convierte en: "Ya lo conseguí, por fin!".

Por último, en la línea 792: "... y Cruzada estaba aún en el dintel" —idéntica en las tres ediciones supervisadas por el autor—, el sustantivo "dintel" es sustituido en las de Losada por "umbral".

Si bien aquí los mencionados editores tienden, seguramente, a reparar un error semántico bastante evidente —del contexto se desprende que Cruzada debía hallarse en el umbral y no en el dintel—, no ocurre lo mismo en los casos anteriores. En ninguno de ellos hay errores gramaticales que expliquen las modificaciones introducidas al texto de Quiroga, lo que lleva a pensar en la pretensión de mejorarlo.

En cualesquiera de los casos el proceder es inadmisible, y estos ejemplos —cuatro en una página—, dan la pauta de las licencias que los editores se atribuyeron. De más está decir que en el transcurso de nuestra investigación hemos identificado otros innumerables casos como los que transcribimos, diseminados a lo largo y ancho de la obra de Quiroga.

Simples descuidos o presunción de mejorar el texto —sobre este último caso parece planear la sombra de Guillermo de Torre y su desdén academicista por la prosa de Quiroga—, las ediciones realizadas bajo la batuta del citado crítico en el sello mencionado están lejos de ser todo lo rigurosos que un autor con la metodología de trabajo de Quiroga requiere.

Enrique A. Cesio

LOS BIENES DE QUIROGA (*)

El 23 de diciembre de 1890, el actuario del Juzgado Letrado de Salto, escribano Leonardo Castro, expidió para Horacio Quiroga la hijuela de la partición de bienes que correspondieron a su porción legítima en la sucesión paterna. La fecha demuestra que, diez años antes de su viaje definitivo a la capital, dejando atrás las calles salteñas y las publicaciones de su grupo, recibió algunos bienes que contribuyeron a sustentar —ya se verá por cuánto tiempo— su vida material.

La hijuela, que hemos tenido de manifiesto en su original, estima el valor de los bienes adjudicados en 19.393,70 pesos. Si se tiene en cuenta la costumbre de los interesados de no exagerar los valores particionarios, y más bien de disminuirlos en su realidad, dicha suma debe entenderse inferior a los precios reales de los bienes adjudicados por el acto judicial.

También vale la pena subrayar la equivalencia en moneda fuerte punto de vista desde el cual puede estimarse, sin exagerar, que tal suma habría alcanzado a unos quince mil dólares en nuestros días.

No eran muchos los bienes de Quiroga, que en conjunto no superaban la dimensión de una pequeña fortuna. Habría sido un caudal apreciable en manos de los hombres de industria o comercio, que en el Salto esplendente del novecientos se hubieran afanado por reproducirlo por acción del trabajo intenso. No fue nada o poca cosa, en manos de este intelectual que, afincado en Montevideo, vivía volcado a muy otros intereses.

La hijuela detalla, como corresponde, los bienes individuales adjudicados. Comienza por la casa natal, sita en la calle Uruguay, con frente al norte, **"cuatro cuadras al Este de la Plaza de los Treinta y Tres Orientales"**. Esta finca, que sigue estando hoy en el centro de la ciudad, había sido adquirida por la **"Sociedad Prudencio Quiroga y Hna."**, a Emilio Castellanos, en Montevideo, ante el escribano Emilio

(*) Semanario "Brecha", Montevideo, 10 de abril de 1987.

Blanc, el 21 de marzo de 1874. Allí en una pieza del fondo de la propiedad, comercio y habitación al mismo tiempo, había nacido Horacio Quiroga en 1877. El cuarto donde vio la luz es, probablemente, uno de los tres que quedan aún en pie de la mencionada construcción, que padeció sucesivas modificaciones en el correr del tiempo.

La familia Quiroga poseía también la propiedad lindera, donde seguramente había construcciones mejores, pues se valuó en suma que doblaba el precio de la casa natal. La que se adjudicó a Quiroga se tasó en diez mil pesos. Era el grueso de su herencia. Como las hijuelas judiciales sólo mencionan la adjudicación de cada heredero, no podemos confirmar a cual de los hermanos le correspondió aquella.

Por la misma razón —es decir, por no haberse conformado un cuerpo general de bienes—, no se puede determinar quién recibió la quinta de la familia, en las afueras, donde hoy tiene sede la escuela al aire libre. Sus títulos, seguramente en manos de Primaria, tendrán que ser motivo de estudio. Pero queda demostrado que esa quinta no perteneció exclusivamente a Quiroga solo, sino a la indivisión sucesoria.

A Horacio se le adjudicó, además, una finca en la calle Daymán 120, comprada por la aludida sociedad de los Quiroga hacia 1879, y que en la partición se tasó en 3.436.98 pesos. Por el número, pudimos identificar dicha propiedad, en la calle hoy Artigas, cerca del Río.

El escritor también recibió el ajuar de la casa de comercio de su padre Prudencio, avaluada en el caso de 2.009,17 pesos y otra casa también en la calle Daymán, que no se describe con demasiada exactitud pero que se incluye por un valor de 3.500 pesos. Finalmente, se le reconoce un crédito en otra propiedad, adjudicada a su hermano, por un monto de 447,50 pesos.

La propiedad de Daymán que se mencionó en último término fue vendida por Quiroga en febrero de 1900. Señal de la necesidad de dinero por la que atravesaba el narrador fue que el 18 de octubre de 1901 se lo ve hipotecando por 450 pesos oro, la otra casa, la de Daymán 120. Poco tiempo pasará, antes de que, presionado por la escasez de dinero para pagar la deuda, terminará cancelando la hipoteca el mismo 6 de setiembre de 1902, mediante la venta de la finca sobre la que recaía. También ese año, cedió sus derechos en el ajuar de la casa de comercio y el crédito en la casa de su hermano. En algunos de estos actos figura como apoderado su cuñado César Morel.

El 12 de febrero de 1904 doña Vicenta G. de Casañas le presta 2.500 pesos al ocho por ciento anual, por tres años de plazo, contra la hipoteca de la casa paterna de la calle Uruguay.

Era una suma inalcanzable: el escritor no pudo reunir el dinero para pagar capital e intereses. El 3 de octubre de 1905 vende a Ramón Cesconi, la casa de **Uruguay al Norte, cuatro cuadras al Este de la Plaza de los Treinta y Tres**", por la suma de 4.350 pesos, de los cuales el comprador se reserva 2.500 para pagar la hipoteca referida.

El comprador, era un artesano del vidrio, y además pintaba. Grabador y tallador de cristales, venido de Rosario de Santa Fe, con padre y familia italianos, desde el Cerro salteño llegó a forjar rápidamente una empresa pujante. Su familia aún conserva numerosos óleos, sobreviven, incluso, quizá los únicos frescos pintados en Salto durante ese principio de siglo. En efecto, Cesconi transformó de inmediato la casa original de Quiroga. Levantó una planta alta, en cuyo comedor aún se mantienen escenas italianas por él pintadas.

Esta venta marca el fin del patrimonio que Quiroga tuvo en Salto. Probablemente durante todo el resto de su vida no llegó a recuperar esos valores materiales volcados hacia otras búsquedas.

José G. Antuña

DISCURSO DE HOMENAJE (*)

En una ocasión Horacio Quiroga reclamó la instauración de un tribunal para juzgar su propio "caso" literario. Anunciaría el maestro la expresión de "su" verdad, en el seno del cónclave solemne.

Ha de sobrevivirse, el escritor adelantaba, al "dulce y natural olvido del tiempo". Sobrevivirán tan sólo aquellos capaces de probar, como lo probara él mismo con su esfuerzo y con su obra, que "la vida no es un juego, cuando se tiene conciencia de ella; tampoco lo es la expresión artística. No perdurarán, esas tantas humoradas mentales, con carencia de gravidez emocional, sin fuerza creadora y sin imaginación".

Tal proclamaba quien, durante treinta años, había visto en el arte "una tarea bien seria, él mismo decía, seria y no vana; dura y no al alcance del primer desconocido".

Del basamento de semejantes conceptos surgió su obra gigante, desde "Historia de un amor turbio" escrita en 1908, hasta "Pasado Amor" transcurridos veintún años, crónica de una pasión brotada en el rincón misionero de Ivirarromi.

De esos conceptos y de la adusta realidad de su obra integral, surgió esa visión inigualada de sus yerbales y sus bosques; de sus piondas y de sus ríos salvajes.

Trabaja que te trabaja el "misionero" genial, solo y a veces alucinado y siempre sonámbulo, entre los gérmenes hostiles, la fiebre, los insectos y las serpientes descubrió a su "Anaconda" y a su Paraná; suya, la tierra profunda, la Gea de las desatadas lluvias tropicales.

¿Qué son sus relatos? ¿Qué, la personalidad técnica de sus cuentos? ¿Qué, su arte del relato corto, nuevo y audaz y fiel recurso de su expresión artística?

"Luché, dijo, porque no se confundieran los elementos emocionales

(*) Pronunciado en el Paraninfo de la Universidad, en Montevideo.

del cuento y de la novela. Frente a los mismos, la emoción creadora se manifiesta con su fuerte tensión en el cuento y por su vasta amplitud en la novela. Debe poseer el cuento, aseveró, "una sola línea, trazada por una mano sin temblor desde el principio al fin".

Y fue de acuerdo con esa profesión de fe artística, que él pudo decir su verdad y reiterar su inquebrantable propósito de toda una vida de sacrificio por su arte, de devolver a éste lo que es bien suyo, porque el resto pertenece tan sólo a la "vanidad retórica".

¿El tradicionalismo: el regionalismo en la obra de Horacio Quiroga? Una crítica, a menudo poco penetrante, ha confundido los términos de un complejo problema. No siempre sorprendemos en los trazos simples, hondos, oscuros, transparentes de los relatos de Quiroga al manantial de nuestra alma nativa. Nos asomamos a ocasiones al brocal silvestre de esa fuente y vemos, efectivamente, reflejada en su superficie especular a una porción de cielo americano y platense con sus nubes y sus constelaciones y sus perdidos derroteros indios. Viejos temas nuestros.

Pero Quiroga es eso y muy otra cosa también. Es el señor de una naturaleza dominadora, tiránica. Y es entonces que se ha pensado en **La Vorágine** de José Eustasio Rivera, y en su inspiración delirante, sumergido en el piélago de la selva amazónica. De aquí que se haya sostenido que "El Simún" subyuga con el Sahara vivo y los hombres deshechos por el siroco y el sol; que *Gloria Tropical* nos conduce a Fernando Poo y las bocas del Niger; *Los Mensus*, a los obrajes. Y todas sus creaciones hacia la musa obsesionante de Edgard Poe.

Es entonces cuando Horacio Quiroga se enseñorea de la naturaleza. Es el intérprete formidable de sus mitos y de sus mensajes misteriosos. Se trata de una tierra sedienta, sobre la que ha caído toda el agua del cielo y el inquietante enigma de nuestros orígenes. Era fuerza vivirla y expresarla. Lo habían intentado los escritores y hombres de ciencia de la Nueva España, desde la literatura descriptiva del indio Garcilaso hasta la descripción naturalista de Lizarraga. También la de Quiroga se ilustra de los datos científicos, invadiendo la "vida silenciosa de la planta y la bestia".

Aquéllos tuvieron ya el culto espiritual, el misticismo del paisaje, que ardiera tumultuoso en su sensibilidad, ante el deslumbramiento de la tierra virgen sumisa a la intrepidez de su aventura.

Horacio Quiroga fue acaso más lejos que esos precursores.

Cuando Humbolt describe en "Cuadros de la naturaleza" y en "Sitios de la cordillera", las regiones de América, la selva impenetrable y la maraña salvaje; el desierto de las pampas y los desiertos del mar; la tierra hirviente o la atmósfera azul, espectáculo que el europeo no sospechara, destaca cómo su lenguaje y su espíritu nunca pudo traducirse en la profunda fisonomía original. Después de Ercilla, de sus narraciones, relatos y figuras (conviene el maestro), y así como también de su interpretación "de las voces de la tierra y del cielo", de su anticipada tentativa de americanismo, los otros no pusieron ni un reflejo de luz, ni una nota de color, ni una inspiración auténtica de amor y de piedad.

Horacio Quiroga fue más lejos que ellos, y aún mismo más lejos que los "nuestros", los que vinieron después; unos, impresionistas románticos; otros, encasillados en la concepción retórica y plástica del clasicismo; otros, dispersos en una tentativa fragmentaria, automática, "antología de paisajes y miniaturas de fauna y flora".

Fueron casi todas ellas tentativas, tan sólo hasta Horacio Quiroga; aspectos naturales del "folclore" prendidos al terruño. Se sorprende a veces algo así como el preludio de un nuevo ritmo en la abigarrada orquestación. Esperanza, tan sólo, mientras no arranque del seno de la naturaleza el acorde personal. Y rompa el marco estilizado que ahoga el paisaje y estrecha el panorama para descubrir el puro lienzo sonoro.

Puro lienzo sonoro, acorde personal, ese que nos ofrece Quiroga en sus cuentos, en sus narraciones, en sus novelas, en **Cuentos de amor de locura y de muerte**; en **Anaconda**, en **Los Desterrados**.

Nada de "adiposidades descriptivas"; nada de las "menudas notaciones de lo real circundante". Su médula como su estilo es nuevo y leal y violento como las almas y como las pasiones que pasan por sus páginas.

De aquí la aguda interpretación crítica de Alberto Zum Felde: "Horacio Quiroga o la cuarta dimensión". La cuarta dimensión es algo así como la quintaesencia de la narración, la que abarca el campo de los fenómenos psicofísicos. Allí ubica Zum Felde al arte de Quiroga.

Las dos primeras dimensiones se sitúan en la percepción del fenomenalismo externo, el del colorido y el carácter. La tercera dimensión es la de la psicología y el subconsciente. La cuarta, según la expresión de nuestro gran crítico, trasvasando el área de la fenomenalidad concreta, empuja a la sensibilidad hacia "las leyes ocultas de la vida".

Hallamos aquí al Horacio Quiroga internado en el piélago de lo maravilloso, de lo ancestral, de lo obsesionante. **El salvaje**, **Anaconda**, **El crimen del otro**, han sido arrancados, se diría, de un vértigo mental.

Frente a estos temas, Carlos Reyles, revisando sus propios juicios anteriores, proclamó victoriosamente en las Conferencias del Centenario, la necesidad de sembrar en el surco propio. ¿De qué manera y en virtud de qué procedimientos? Tal como ya entonces lo venía haciendo Horacio Quiroga. Lo esencial, decía Reyles, no es que el narrador nos presente escenas y tipos reales en sí, sino que intensa y subjetivamente lo parezcan. Lo irreal suele ser a menudo verosímil en el mundo mágico de la creación literaria. Se refirió entonces el maestro a la "mayor expresividad; poner el acento, en lo posible, más que en lo real. Se refirió a "la narración libre de académicas trabas, al ímpetu creador que no desdeña los fantaseos y las imaginaciones".

Tal como ya entonces lo venía haciendo Horacio Quiroga; tal como lo hizo hasta la culminación de su obra.

El uno y el otro de los maestros creyeron, con Mauriac, que el novelista es de todos los hombres el que más se asemeja a Dios, creando seres vivientes, inventando destinos, hilvanando acontecimientos. Ambos coincidieron también en que el verdadero fundamento de la gloria consiste en dejar una obra que refleje los caracteres de la raza.

La Asociación Internacional de Prensa ha querido recordar esta tarde a Horacio Quiroga. Noble intento, al que ha cedido mi entusiasmo y mi devoción. De aquí estas palabras mías.

Se apagó su existencia en el dolor y la soledad, su "fiel compañera", pero sin declinar, hasta su agonía, la potente voluntad de su pensamiento, oculta en su magra figura y en su "barbudo rostro de faquir".

De él podría reeditar ahora las palabras que yo dijera de Reyles, cuando trasladamos sus restos al Panteón Nacional. "Lo mismo que en las horas plenas de su vida, se supo, como Nietzsche, dueño de la sabiduría heroica. Por eso no sintió Quiroga, en su desolado crepúsculo, el sabor a ceniza de que habla la Escritura. Al contrario; porque la inspiración lo retuvo hasta el final, dijo más de lo que sabía, hizo más de lo que pudo. Y todo ello, en medio a la soledad y el dolor, los fieles compañeros de su vida".

Pablo Rocca

QUIROGA Y BORGES: UN DIALOGO DE SORDOS (*)

Cuando en los primeros meses de 1921 Jorge Luis Borges abrió su equipaje al regreso de Europa, saltó la renovación ultraísta que combatía el realismo y el modernismo, empezó a producirse la eclosión de la vanguardia porteña. Desde una perspectiva diacrónica puede considerarse que éste es el momento del debilitamiento de la poética quiroguiana frente a otros nuevos proyectos. Aunque su obra tiene plena vigencia para un grupo de jóvenes narradores (sobre todo los uruguayos, como Enrique Amorim y Juan José Morosoli), sufre el ataque del movimiento renovador más orgánico. Ya Emir Rodríguez Monegal ha indagado suficientemente la lluvia de ironías que cayó sobre Quiroga desde la revista bonaerense **Martín Fierro**, en la que "es inútil buscar la menor referencia" a sus últimos libros. "Las únicas menciones de Quiroga que hay en los 45 números de Martín Fierro son las de índole satírica" (**El desterrado**, E.R.M., Bs. As., 1968). Sobre todo las que subrayan su condición de discípulo o, peor, de plagiario de Rudyard Kipling.

Macedonio y Güiraldes, los otros maestros

En la década del veinte Quiroga se inclinaba cada vez más hacia un realismo regional que, sin que Borges y sus amigos lo compartieran, deploraba lo costumbrista. Y aunque alternativamente publicaba en la prensa algunos cuentos fantásticos, éstos se perdían entre la selva de relatos misioneros. Los últimos no fueron leídos por los ultraístas, por eso su juicio sobre los primeros quedó atrapado en el estereotipo del Quiroga "**escritor selvático**", vendido por quienes publicaban sus fotos

(*) Fragmento del capítulo II del libro **Horacio Quiroga, fronteras del mito y del narrador** —ajustado por su autor para este volumen colectivo—, que la Editorial Banda Oriental, Montevideo, tiene en prensa.

o dibujos de gesto hosco en su rostro de barba frondosa. Esta "claudicación" era combatida por **Proa**, por **Martín Fierro** y después por **Sur** que —fundada en 1931— iba a dirigirla Victoria Ocampo, a quien Quiroga resistía.

La obra y el magisterio personal de Macedonio Fernández representaron lo opuesto a Quiroga: la metafísica infiltrándose en la narración; la disolución de la anécdota frente al privilegio de la reflexión; los ejercicios paradojales; el humor sutilísimo; la muerte de "los trabajos ornamentales y los adjetivos inútiles" (como proclama el Manifiesto **Ultra** de 1920); el puro antirracionalismo positivista que —suponían— había encontrado en los textos del narrador salteño uno de sus paradigmas.

Pero aún quedaba un extremo en que el "color local y lo circunstante", e incluso el realismo, eran estéticamente válidos de acuerdo con aquel modelo que —creían— reflejaba lo auténtico argentino, pero proyectado al universo. Borges era el más enérgico impulsor de esta idea que recorría desde la seducción de una lengua nacional-argentina (lo que alguna vez llamo la "criolledá") hasta la reinvención de espacios propios.

Un solo artículo de 1926 —el año de la aparición de **Los desterrados** y de **Don Segundo Sombra**, de Ricardo Güiraldes—, refleja el modelo que proponían Borges y compañía en oposición al del "misionero":

"En cuanto a las montañas o al mar, ningún criollo litoraleño ha sabido verlos y dígalo nuestra poesía. El asoleado puñadito de mar que hay en el Fausto (de Estanislao del Campo) no es intensidá (sic), es espectáculo: es un vistazo desde la orilla, es leve y reluciente como el sereno sobre las hojas. De la riqueza infatigable del mundo, sólo nos pertenecen el arrabal y la pampa. Ricardo Güiraldes, primer decoro de nuestras letras, le está rezando al llano; yo —si Dios mejora sus horas— voy a cantarle al arrabal por tercera vez". ("La pampa y el suburbio son dioses", J.L.B., en: Proa, Bs. As., Nº 15, enero 1926. Recogido en **El tamaño de mi esperanza**, Bs. As., Editorial Proa, 1926).

La selva misionera del Norte no existía literariamente para Borges. Otra cosa era la pampa, vocablo mágico ("esa palabra infinita que es como un sonido y su eco", dice en otro momento de la nota), símbolo de la infinitud de la pradera que de nuevo rescataba un escritor. La pampa tenía su venerable tradición literaria: desde los viajeros extranjeros —Charles Darwin entre ellos— hasta el anglorioplatense William Henry Hudson —a quien Quiroga también admiraba—; de los poetas gauchescos (principalmente Hilario Ascasubi, Estanislao del Campo y José

Hernández) al **Facundo** de Sarmiento, la novela-tesis sobre el gaucho y la modernidad. El arrabal podía contarlo al propio Borges en ese 1926 —y por tercera vez— entre sus nuevos cultores poéticos (aunque en otro pasaje cite entre dientes a Roberto Arlt). Esa orilla porteña tenía un poeta mítico en Evaristo Carriego, siempre desde la visión de Borges quien escribirá una biografía de este poeta popular. De Quiroga ni noticia.

El primer artículo con que el narrador cuestionado acusó recibo de los golpes apareció en El Hogar, el 11 de setiembre de 1931 y se llamó, significativamente: "Ante el tribunal". En ese texto evoca su juventud derrivadora de mitos y comprueba que ahora él mismo se ha convertido para un grupo en uno de aquellos que él había combatido.

Un Kipling menor, un joven inexistente.

Muchos años después de que abjurase de su etapa ultraica y sus "tecniquerías" en defensa de un "idioma argentino", todavía Jorge Luis Borges conservaba el estereotipo batallador que había elaborado en su juventud el grupo Martín Fierro.

Aunque Borges nunca escribió una sola línea sobre Quiroga, Rodríguez Monegal fue quien se encargó de divulgar su opinión acrimoniosa, desde una pequeña y lejana noticia de 1947 hasta los múltiples artículos, ensayos y libros. La posición de Rodríguez Monegal es la de intermediario ideal entre los dos discursos y sus receptores, en tanto fue el principal crítico de los escritores rivales.

La referencia más representativa aparece en la evocación de una conferencia sobre Quiroga dictada en Buenos Aires durante 1956, cuando Borges dirigía la Biblioteca Nacional:

"Mientras (yo) hablaba sobre Quiroga en la enorme sala de lectura de la Biblioteca Nacional, con Borges a mi lado que de tanto en tanto sacudía ritualmente la cabeza casi ciega como para apoyar alguna frase; mientras yo citaba las patéticas cartas de Quiroga a Martínez Estrada (...) no podía dejar de acordarme de aquel día de 1945 en que Borges contestó a una pregunta mía (¿qué le parece Quiroga?) con una sola frase lapidaria: "Escribió los cuentos que ya había escrito Kipling" ("Con Borges en Buenos Aires", E.R.M., en: **Revista Mexicana de Literatura**, Nº 5-6, mayo-junio 1964).

Para Carlos Dámaso Martínez, Quiroga es un precursor de Borges y Bioy Casares:

"(Bioy), que difícilmente puede ignorar los puntos de contacto de su narrativa con los cuentos de Quiroga, lo considera, en una encuesta

realizada por La Nación en 1977, un escritor "sobrevalorado". En su "injurioso" estilo Borges, por su parte, declaraba: Horacio Quiroga es, en realidad, una superstición uruguaya. La invención de sus cuentos es mala, la emoción nula y la ejecución de una incomparable torpeza" ("H.Q.: la industria editorial, el cine y sus relatos fantásticos", en: **Todos los cuentos**, H.Q., Madrid, 1993).

Nadie está a salvo, pues como se sabe Borges tendría que enfrentar severas resistencias a su literatura desde muy temprano y en los cincuenta toda una corriente de "parricidas".

Quiroga también supo de la existencia literaria de Borges, aunque sea superficialmente, pues en una carta a José María Fernández Saldaña emplea un sustantivo que el escritor argentino puso en circulación con una coloración particularísima: "Leí naturalmente tu última inquisición —como dice Borges—". Sin embargo, aunque en forma elusiva, a cierta altura supo llevar la pelea a terrenos públicos. El 21 de setiembre de 1929, en uno de los pocos reportajes que concedió, dice a La Razón, de Buenos Aires:

"(Lynch) es el único gran novelista de la hora actual (...) Roberto J. Payró es el padre del cuento en la Argentina (...) De la nueva generación no quiere dar nombres, porque aún ninguno ha dado una obra consistente: sin embargo, muestra interés por la de Nicolás Olivari y la de Raúl Scalabrini Ortiz" (cit. por Jorge Lafforgue en "Cronología", **Todos los cuentos**, op. cit.).

Un misterioso azar hizo que muchos años antes de estos roces Macedonio Fernández y Quiroga se cruzaran en una oficina pública. Lo más extraño es que cuando se produjo el encuentro el primero no había publicado casi nada. Una carta del escritor uruguayo a Leopoldo Lugones, fechada el 7 de octubre de 1912, documenta la conversación:

"Realmente, si gobernador, juez y fiscal no hubiera dado en considerarme como un bicho raro, aunque precioso, no me hallaría cómodo. El fiscal es hombre cuasi de letras Macedonio Fernández, que me inquietó, al conocerlo, con un juicio sobre Rodó:

—Es, todo él, una página de Emerson" (En: Revista de la Biblioteca Nacional. Montevideo, Nº 5, mayo 1972).

Aún faltaba mucho para que Macedonio se transformara en fiscal (y también juez involuntario) del otro tribunal, mucho más severo que el ejercido en los laberintos jurídicos argentinos. Su veredicto iba a perdurar bastante tiempo.

El reencuentro

Esos desencuentros caducaron en la práctica de la escritura poco después de la muerte de Quiroga o, si se prefiere, después de la mentada opinión de 1945. No hay que olvidar que la primera de las narraciones borgianas apareció en el diario Crítica en 1933: "Hombre de las orillas", versión primigenia de "Hombre de la esquina rosada". Es probable que Quiroga no hubiera tomado contacto con los relatos de **Historia universal de la infamia** (1935), ni por supuesto con los cuentos realistas (lejos del "color local", como los de Quiroga) que son posteriores a su muerte. Es seguro que Borges nunca releyó al uruguayo. Cuando pudo incorporarlo a su repertorio de lecturas, hacia los años cincuenta, entonces Quiroga estaba muerto y Borges empezaba a perder la vista en forma irreversible.

Quizá aquellos gestos de aprobación en la conferencia del crítico sobre Horacio Quiroga, en 1956, son algo más que una simple gentileza con el amigo "oriental"; pueden haber sido las espontáneas manifestaciones reflejas ante el descubrimiento de un modelo homólogo al suyo, al que por largo tiempo se había ignorado y al que se seguiría menospreciando en la pirotecnia verbal de las entrevistas.

Justamente hacia 1950, cuando empiezan a gestarse relatos como "El muerto", "El Sur", o "El Fin", las poéticas de quienes ya son los maestros del cuento latinoamericano confluyen en varios tramos. La de Borges, menos explícitamente sistemática, se propone desde artículos —inclusive los expurgados por el mismo— y desde el corazón de cuentos-ensayos, como "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius". Hay, en conclusión, varios niveles básicos de complementariedad:

1. Borges desconfía de la novela, igual que el último Quiroga, de sus "ripios", de la masa verbal que incomoda, que puede sobrar. Los dos hacen del cuento su opción personal.

2. Formado en un bilingüismo de indistinta destreza, Borges aprende a escribir en el ritmo de la frase anglosajona. Por eso tempranamente deplora la adjetivación inútil o meramente preciosista, la ampulosidad, las volutas y la oración prolongada del español decimonónico. Ante todo busca la concisión, la frase corta casi desprovista de complementos, aunque en sus primeros ensayos, apele a la metáfora y al lenguaje hipercultista. Desde **El Aleph** (1949), definitivamente, su prosa tiende a un despojamiento esencial.

A medida que avanzaba su carrera Quiroga había deseado metas estilísticas similares. No sabía inglés, no se había formado en él sino en la lectura de las traslaciones francesas de los textos de Poe y Dostoiewski.

En los últimos años —como ya se ha visto— se acercó cada vez más a los narradores norteamericanos, tanto que Ezequiel Martínez Estrada confesó que por su intermedio "conocí y gusté a (...) O. Henry, Bret Harte, Dreiser, Jack London, Sherwood Anderson, E. Hemingway".

Otro aspecto interesante tiene relación con la escritura de Rodó, a quien Quiroga había admirado mucho. Acaso la antecitada frase de Macedonio hizo dudar de la autenticidad del pensamiento de Rodó o, lo que es mucho más profundo para su proceso de formación como narrador, tal vez esa opinión pudo hacerle reflexionar sobre un estilo que le era cercano en su etapa modernista, experiencia estética que en 1912 empezaba a despachar. La prosa melódica y ceremoniosa de Rodó, hasta su porte de escritor institucional, representan el modelo opuesto que eligió Quiroga entre sus coetáneos, y también la estrategia lingüística antagónica a la de Borges algunos años después.

3. La ironía como método, la frase mordaz y sentenciosa del argentino no tienen una correlación estricta en las narraciones de Quiroga. Sin embargo, éste no desechó las sutilezas de la ironía en muchos de sus relatos y especialmente en sus artículos, no sólo los que tienen que ver con el arte y la literatura, sino mucho más en los relativos a las costumbres sociales y la moda de su época, la mayoría de los que todavía no se han recopilado en libro.

4. La brevedad como norma innegociable en la construcción del cuento compromete también la práctica literaria de Jorge Luis Borges. En el argentino ciertas lecciones poenianas no se asumieron con la verticalidad con que las aprendió Quiroga:

"Edgard Allan Poe aplicó a sus cuentos la misma técnica que a sus versos; juzgó que todo debe redactarse en función de la última línea" (**Introducción a la literatura norteamericana**, Bs. As., 1967).

Quiroga hizo ley este principio en varios artículos. Poe lo había escrito tanto en sus principales textos teóricos ("Hawthorne", "La filosofía de la composición", "El principio poético") como en las anotaciones aisladas de su "Marginalia":

"En el cuento propiamente dicho, —donde no hay espacio para desarrollar caracteres o para una gran profusión y variedad incidental— , la mera construcción se requiere mucho más imperiosamente que en la novela. En esta última, una trampa defectuosa puede escapar a la observación, cosa que jamás ocurrirá en un cuento. Empero, la mayoría de nuestros cuentistas desdeñan la distinción. Parecen empezar sus relatos sin saber cómo van a terminar; y, por lo general, sus finales (...) parecen haber olvidado sus comienzos" (Fragmento XVII de "Marginalia").

El discípulo rioplatense expone la misma idea en "El manual del perfecto cuentista" (1925) con una cita oculta del fragmento transcrito: "(...) el comienzo de un cuento no es, como muchos desean creerlo, una tarea elemental (...) Para comenzar se necesita, en el noventa y nueve por ciento de los casos, saber adonde se va. La primera palabra de un cuento —se ha dicho— debe ya estar escrita con miras al final". Algo parecido a lo que recomendará en los puntos V y VIII del "Decálogo del perfecto cuentista" (1927).

Menos didáctico o menos partidario de las declaraciones "firmes y explícitas", Borges se apropiará de esta técnica sin necesidad de defenderla ante la narración que se pierde "en divagaciones superfluas", como dirá Quiroga en su fundamental "La retórica del cuento" (1928). Desde su juvenil adhesión a "las palabras no como puentes para las ideas, sino como fines en sí"; desde su lucha contra los "millonariamente (...) flojos adjetivos "inefable",. "divino", "azul", "misterioso", había una trinchera que el otro, a sabiendas o no, iba a compartir.

Un legado provechoso

Si las diferencias entre los dos maestros no son pocas, tampoco sus obras se oponen. Por el contrario, el relato latinoamericano se ha manejado con las líneas dominantes de una y otra propuesta. En este punto se puede caer en otra trampa, pues el confinamiento de Quiroga al cerco del relato regional o de Borges al fantástico, cristalizan otras falsedades bastante generalizadas.

Quiroga escribió relatos fantásticos y policiales, el corpus fundamental de los últimos está incluído en su segundo volumen **El crimen del otro** (1904), por intermediación de Poe. Borges no quedó al margen de la escritura de algún cuento realista, sobre todo en los últimos años de creación, como puede comprobarse en los que reunió en **El libro de arena** (1975). Admiró a Poe como padre del relato policial y escribió historias de este tipo —como "El jardín de los senderos que se bifurcan" o "Emma Zunz"—.

Podría conjeturarse —sólo como un juego— que estas palabras de Jorge Luis Borges fueron escritas para definir a Quiroga:

"(...) en la neurosis, como en otras desdichas, podemos ver el artificio de un individuo para lograr un fin. La neurosis de Poe le habría servido para renovar el cuento fantástico, para multiplicar las formas

literarias del horror" ("E.A. Poe", en: La Nación, Bs. As., 2/X/1949).

Desde diversos sitios de América muchos narradores reconocen la doble presencia magistral. Para Carlos Fuentes, Augusto Monterroso, Julio Cortázar, Ricardo Piglia, Mario Arregui o Juan Carlos Mondragón, el diálogo literario entre Borges y Quiroga no sólo es posible, sino que además en sus textos hay un legado provechoso que aún hoy se prolonga en otras voces y que no da señales de agotamiento.

Juan Carlos Onetti

QUIROGA: HIJO Y PADRE DE LA SELVA (*)

La única vez que vi a Quiroga *in corpore* fue en una esquina de Buenos Aires. Lo había leído tanto, sabía tanto de él, que me resultó imposible no reconocerlo con su barba, su expresión adusta, casi belicosa. Su pedido silencioso de que lo dejaran en paz ya que el destino no lo había hecho.

Era inevitable ver, mientras él esperaba el paso de un taxi sin pasajero, que su cara había estado retrocediendo dentro del marco de la barba. Continuaban quedando la nariz insolente y la mirada clara e impasible que imponía distancias.

Y cuando apareció el coche y Quiroga revolcó su abrigo oscuro para subirse recordé un verso de Borges, de aquellos de los tiempos de la revista Martín Fierro, cuando Borges padecía felizmente fervor de Buenos Aires, y que dice, en mi recuerdo, "el general Quiroga va en coche al muere".

Conversaciones del enfermo

Estoy seguro de que en aquel viaje —al hospital, según supe— él sospechaba lo que yo sabía. Un común amigo, Julio Payró, muy querido por mí, se carteaba con Quiroga y éste lo visitó brevemente, a su estilo, cuando bajó de la selva para consultar médicos en Buenos Aires.

Hay quien afirma, audazmente, que a veces, en una por millón, el paciente tiene un promedio intelectual superior al del médico. Este fue el caso de Quiroga. El director del hospital, que ya había afilado el bisturí, estuvo conversando con el enfermo en el jardín del hospital. Quiroga mostró la malsana curiosidad de enterarse de la gravedad de su dolencia. Y obtuvo sonrisas, optimismo, circunloquios, engaños mal disfrazados. Quiroga supo que la operación proyectada era una simple y dolorosa postergación de la muerte.

(*) "El País", de Madrid, viernes 20 de febrero de 1987.

Prefirió una agonía más breve y abandonó por la noche el hospital para comprar los bastantes gramos de cianuro para eludir para siempre la insistencia de una vida compleja y admirable, ahora ya inútil.

Poco después de que las cenizas de Quiroga viajaran hasta su ciudad natal, Salto, Uruguay, dos amigos suyos desde la mocedad, Delgado y Brignole, publicaron una biografía del escritor. Me detengo aquí para comprobar y decir que esta biografía impresionante por su fidelidad, por el hecho de que sus autores por mor de una permanente amistad que se mantenía por cauce postal hasta la muerte del biografiado, mantiene hoy su carácter de única. La tuve, la perdí en vaya a saber cuál de mis traslados. Ahí, en ella, está todo Quiroga desde los insinceros, decadentes **Arrecifes de coral** y el derrotado viaje a París hasta su muerte en el refugio de un hospital.

Luego, pasado el tiempo de silencio e ignorancia que es costumbre otorgar e imponer a los difuntos que importaron, se sucedieron muchos libros sobre Quiroga y varios críticos e intelectuales de diversa especie viajaron a la selva misionera con el absurdo propósito de ver allí algo que se le hubiera escapado al maestro.

Mucho antes, un gran escritor se instaló durante meses en una casa próxima a la que habitaba el cuentista genial. Proximidad que fue aceptada con la condición de que las visitas se realizaran solamente cuando Quiroga estuviera con un *mood* propicio. Para anunciar estos no frecuentes estados de ánimo, el uruguayo izaba una bandera.

Pero ni los pre-muerte ni los post agregaron nada de importancia a la biografía de Brignole y Delgado, nunca reeditada —que yo sepa— e imposible de encontrar ni en librerías de viejo ni en bibliotecas de amigos.

Cuando su obra ya era definitiva, hecha con cuentos tremendos escritos sin tremendismo, con cuentos para niños inteligentes que delatan una escondida y rebelde ternura, con un par de mediocres novelas que confirman su insincero aserto de que una novela es sólo un cuento alargado, aceptó la tentación de bajar a Buenos Aires. Dejaba detrás las alegres fatigas del machete y la congoja de una muerte trágica que tal vez, sin quererlo, él mismo había estado conjurando al exigir a otros el coraje incansable en la lucha con el destino, coraje que él mantuvo hasta el fin.

Este viaje a la capital tuvo forzosamente la calidad de una visita más o menos larga. Quiroga era ya padre e hijo de la selva y no resistió mucho su llamado.

Aquel viaje visita tuvo tres consecuencias que, sin duda, afectaron

al escritor con intensidad diversa.

La más importante y nada literaria fue provocada por la imprudencia de su hija Eglé —maravillosa persona— al presentarle a una compañera de colegio, muchacha de gran belleza. Poco tiempo después, Quiroga se casó con ella y la llevó, como cazador y presa, a su casa en la selva norteña.

La segunda consistió en una larga temporada de fiestas y reuniones en las que admiradores y aspirantes a buenos discípulos rodearon al maestro, tanto en su residencia de las afueras, en la localidad de Vicente López, como en hogares y restaurantes porteños. Aquí el hombre huraño, tan parco en tolerar visitas y habituado a cerrar las puertas de la casa recia y humilde que había construido con sus manos, bajó la guardia, supo ser amable, cordial y receptivo. Confirmaba que su tarea de escritor no había sido vana y tenía a su lado la hermosura demasiado blanca, demasiado rubia, de su nueva esposa.

Tantos meses de merecida dicha tenían que provocar la tercera consecuencia.

Ahora, una aparente digresión: otro suicida famoso, Hemingway, obtuvo, más o menos un año después de volarse la cabeza, un curioso reconocimiento a su obra y a su vida. Cáfilas de criticones, de fracasados, de adictos incurables a la envidia se abalanzaron con furia a la conquista de espacio en diarios y revistas para atacar al muerto.

Hienas comecadáveres

Recuerdo que la ola de baba verdosa llegó a tal altura que la revista Life cedió una doble página a Malcolm Cowley para que intentara un dique contra las hienas comecadáveres.

Este artículo fue reforzado con un dibujo que representaba a Hemingway desnudo y muerto, tenazmente visitado por cucarachas, moscas, toda la sabandija pensable.

Tal vez hubiera alguna rata en el festín.

Algo muy parecido ocurrió con Quiroga vivo.

Paridos a consecuencia de un cruce misteriosamente fértil entre viejas prostitutas llamadas envidia y ambición, decenas de enanitos declararon perimido el arte de Quiroga. Era necesario que los cuentos del maestro se hicieran a un lado en la historia literaria para dar paso

a los que ellos, los nuevos y novísimos, pergeñaban para deleite propio y de la pretendida élite en que flotaban. Es decir, que los relatos quiroguianos, de ciudad o selva, que son para mí grabados en metal, exentos de adornos, se olvidaran para aplaudir acuarelas pintadas en el país de algún abanico.

El maestro cometió el error de darse por enterado y publicó una respuesta que era desafío y afirmación. Sucedió lo inevitable. Ya ni Funes el memorioso recuerda los nombres ni los engendros de los aspirantes a iconoclastas.

Todos los cuentos de Quiroga, cualquiera fuera su tema, están construidos de manera impecable. Pero debo señalar que aquellos que se sitúan en Misiones están impregnados del misterio, la pobreza, la amenaza latente de la selva. Allí es imposible descubrir arte por el arte, regodeos puramente literarios.

Porque la selva amparaba el horror del que supo el escritor y que venció la ferocidad de su individualismo. Supo de la miserable sobrevida —o persistencia del no morir— de los mensú, de sus sufrimientos callados porque conocían la esterilidad de expresarla con la dulzura exótica de su idioma guaraní. Tal vez, raras veces, se les escapara un "añamembui" dirigido al patrón invisible y de crueldad cotidiana e interminable. O al capataz de revólver y látigo; o al destino tan sabio en torturar y en suprimir explicaciones.

Para el mensú, mantenido siempre al borde de la agonía, el patrón nunca visto tenía forma de hombre, pero era una empresa lejana e inubicable, una oficina con aire acondicionado, una compañía que seguiría floreciente mientras la selva conservara árboles para hachar y hombres para ir desangrando.

El aire acondicionado es brujería impensable para esclavos famélicos cuya soñada fuga estaba vedada por policía mercenaria, asesina y privada, por perros expertos en alcanzar gargantas de fugitivos. El aire acondicionado es indispensable en las lejanas oficinas de los gringos porque en Misiones la temperatura diurna es de 45 centígrados a la sombra para declinar, cuando desfallece el sol, a cinco grados bajo cero.

Pero la explotación de hombres tiene una muy rigurosa cobertura legal. Cada mensú tiene que firmar un papel, *la contrata*, por el que se compromete a trabajar en los obrajes durante un tiempo determinado y en las condiciones que disponga el patrón oculto.

Excusa del analfabeto

Allí no se acepta la excusa de analfabetismo: hay que firmar con una cruz, un garabato o con la huella del pulgar. Y luego reventar de cansancio o paludismo o por gracia de Dios, que todo lo ve. Terminada *la contrata*, los supervivientes, llenos de sana alegría y libres como pájaros, se embarcan hasta Posadas, capital de Misiones, para festejar. Los acompaña, cariñoso, un subcapataz. Allí pasan algunos días y, sobre todo, noches. La caña corre, las mujeres abundan y todas casualmente se llaman Venérea. El sub simula acompañarlos en la gran orgía y aguarda con paciencia de buitre. No muchas horas después todos los mensú están borrachos y endeudados hasta el cuello.

Porque también en Posadas la empresa es generosa y fía, como les fiaba en el clásico y canallesco almacén del obraje. El buitre está atento y sabe actuar. Las deudas de la fiesta quedan saldadas si la víctima firma otra *contrata*. Días después, los mensú remontan el río, amontonados como animales, y vuelven, por otros dos o tres años, al martirio del infierno breve.

Termino con una confesión. En uno de sus cuentos, llamado *La bofetada*, Quiroga escribe que un mensú, amenazado por el revólver de un capataz rubio, le hace saltar mano y arma con un voleo certero del machete. Luego le obliga a caminar, chorreando sangre, hasta que el gringo cae exánime. Entonces el mensú se dirige en busca de la frontera de Brasil.

La violencia me repugnó siempre. Pero mientras leía el cuento mis simpatías acompañaban al mensú durante su viaje al destierro.

6

APENDICE

NOTICIA SOBRE LOS AUTORES

ALBISTUR, Jorge. Nació en Montevideo en 1940. Crítico y profesor. Sus colaboraciones en los diarios "El País" y "El Día", fueron importante referencia cultural.

Algunas de sus obras: **El rumor de las hojas**, Montevideo, Ed. Banda Oriental, 1966; **Leyendo el Quijote**, Mont., Ed. Banda Oriental, 1968; **Quevedo, el poeta lírico**, Mont., Ed. Banda Oriental, 1974; **J. Guimarães Rosa: análisis de cuatro cuentos**, Mont., Banda Oriental, 1978; **Literatura del siglo XX**, Mont., Ed. de la Banda Oriental, 1986; **Cervantes y las Crónicas de Indias**, Mont., Ed. de la Banda Oriental, 1989; **Las indias españolas**, Ed. de la Banda Oriental, Mont., 1992.

ALSINA THEVENET, Homero. Nació en Montevideo en 1922. Coordinador de "El País Cultural", suplemento semanal del diario "El País", especialista en cine. Algunas de sus obras: **Chaplin, todo sobre un mito**, Barcelona, Bruguera, 1977; **El cine, gente, películas y hechos**, Bs. As. Fraterna, 1987; **Una enciclopedia de datos inútiles**, Bs. As. Ed. de la Flor, 1986; **Postdata al mundo**, Mont., Arca, 1990.

AMORIM, Enrique. Nació en Salto en 1900; falleció en 1960. Narrador y poeta. Animador de la vida cultural de Salto, fue uno de los más prolíficos creadores uruguayos. Reflejó la realidad campesina y ciudadana, siendo relevantes sus aportes en la faceta nombrada en primer término.

Sus obras más importantes en narrativa son: **La carreta**, Bs. As., Ed. Claridad, 1932; **El paisano Aguilar**, Bs. As., Ed. Triángulo, Soc. Amigos del Libro Rioplatense, 1931; **El Caballo y su sombra**, Bs. As., Club del Libro, 1941; **La desembocadura**, Bs. As., Losada, 1958.

En poesía se destacan: **Quiero**, Mont., 1954 y **Mi patria**, Mont., Papel de poesía, 1960.

ANTUNA, José G. Nació en Montevideo en 1888 y murió en 1972. Poeta,

crítico literario y ensayista. El espectro de sus preocupaciones fue amplio y registra trabajos en varias disciplinas.

Algunas de sus obras: **Los viejos ritmos**, Paris, 1925 (poesía); **Petrarca, Laura y el Renacimiento**, Mont., Barreiro y Ramos, 1929, (crítica literaria); **Nuestra lengua y la expresión propia americana**, Mont., Publicación del Centro Gallego, 1930 (lingüística); **Estatuto universal del Derecho de autor**, Mont., Ligu, 1947 (derecho).

BACCINO PONCE DE LEON, Napoleón. (Seud. Paul Baccino). Nació en Montevideo en 1948. Novelista y crítico literario. Se dio a conocer por el periodismo, tanto escrito como televisivo, y por sus trabajos de crítica donde se destacan especialmente los dedicados a Quiroga. Fue el Coordinador, junto con Jorge Laforgue, de la espléndida edición crítica **Todos los cuentos**, de H.Q. realizada por la colección Archivos, en colaboración con ediciones UNESCO, Madrid, 1993. Pero Baccino es reconocido, fundamentalmente, por su exitosa novela **Maluco** (Seix Barral, Barcelona, 1990). Al cerrar la presente impresión, se presenta en Montevideo, **Un amor en Bangkok**, B.P. Editores, Gussi Libros y Eventos Culturales Asociados.

BENAVIDES, Washington. Nació en Tacuarembó en 1930. Poeta. Así debe reconocérselo, aunque desde los prólogos y las notas críticas haya alentado generosamente. Es la suya una obra que crece de sí misma, diversificándose en múltiples voces en un continuo acendramiento.

Algunos de sus títulos: **El poeta**, Mont., Asir, 1959; **Las milongas**, Mont., Ed. del Altillo, Siete poetas hispanoamericanos, 1965; **Murciélagos**, Mont., Ed. de la Banda Oriental, 1981; **Fotos**, Mont., Ed. de la Banda Oriental, 1986; **Tía Cloniche**, Mont., Ed. de la Banda Oriental, 1990.

BORDOLI, Dolci. Nació en Fray Bentos. Prof. de Literatura. En colaboración con Rodés de Clérico, **Barranca Abajo**, (Ed. Prometeo) y **José Pedro Bellán: metáfora del espacio y del poder** (Mont., Estudio 3, 1994). Se encuentra actualmente radicado en el exterior.

BRIGNOLE, Alberto J. Nació en Salto en 1878. Poeta, ensayista, médico. Un fervoroso del Consistorio del Gay Saber, se han conservado sólo sus aportes a las "Actas del Consistorio". Autor con José María Delgado de **Vida y obra de Horacio Quiroga**.

Además, dos obras sobre temas médicos: **Defensa social contra la tuberculosis**, Mont., 1916 y **Cartilla sobre la tuberculosis**, Mont., 1918.

CANFIELD, Martha. Nació en Montevideo en 1945. Practica el ensayo y ha dado a conocer un libro de poesía, **Anunciaciones**, Bogotá, Ed. Alcaraván, 1976. Diversas publicaciones culturales de América y de Italia recogen sus colaboraciones. Reside desde hace años en Florencia.

Algunos de sus títulos: **La provincia inmutable: estudios sobre la poesía de Ramón López Velarde**, Florencia, Casa Editrice D'Anna, 1981; **El Patriarca de García Márquez: arquetipo literario del dictador latinoamericano**, Florencia, Opus Libri, 1984.

CESIO, Enrique. Nació en Salto en 1934. Profesor de Historia, por muchos años Director del diario "El Pueblo" de Salto, dirigente político del Partido Demócrata Cristiano.

CONTERIS, Hiber. Nació en Paysandú en 1933. Narrador, ensayista y dramaturgo. Más celebrado como narrador que como dramaturgo, su obra ha crecido en los dos géneros y se sabe que es importante su material inédito.

Algunas de sus obras: **Virginia en flasback**, Mont., Arca, 1966; **El nadador**, Mont., Arca, 1968; **El asesinato de Malcolm X**, Mont., Mundo Nuevo, 1969; **Conciencia y revolución; contribución al proceso de concientización del hombre en América Latina**, Mont., Tierra Nueva, 1970.

COTELO, Ruben. Nació en Montevideo en 1930. Crítico literario. Innumerables y sustanciosos aportes en publicaciones periódicas como el semanario "Marcha" y el diario "El País". Pocos de sus trabajos han sido recogidos en libro. Algunas de

sus publicaciones: **Acevedo Díaz y los orígenes de la narrativa**, Cap. Oriental Nº 6, Mont., 1968; **Los contemporáneos**, Cap. Oriental Nº 2, 1968; **Horacio Quiroga: vida y obra**, Cap. Oriental Nº 17, Mont., 1968; **Felisberto Hernández, notas críticas**, (en colaboración), Mont., F.C.U., 1970.

DELGADO, José María. Nació en Salto en 1884; murió en 1956. Narrador y poeta. Dirigió junto a César Miranda, la revista literaria "Pegaso" (1918-1924). Tanto en poesía como en prosa fue un atento observador de los momentos significativos de la infancia.

Algunas de sus obras: **El relicario**, Mont., 1919; **Las viñas de San Antonio**, Mont., 1952; (ambas de poesía), y las novelas, **Juan María**, Mont., Claudio García, 1941 y **Doce años**, Mont., Ed. Independencia, 1945. Junto con Alberto J. Brignole es autor de la clásica **Vida y obra de Horacio Quiroga**, Mont., Claudio García, 1939.

DELGADO APARAIN, Mario. Nació en Florida en 1949. Narrador y periodista. Su creatividad ha ido enriqueciéndose hasta culminar en la excelente historia de un músico, Johnny Sosa, en los años de dictadura.

Obras: **Causa de buena muerte**, Mont., Arca, 1982; **Estado de gracia**, Mont., Banda Oriental, 1983; **El día del cometa**, Mont., Banda Oriental, 1985; **La balada de Johnny Sosa**, Mont., Banda Oriental, 1987.

ETCHEVERRY STIRLING, José Enrique. Nació en Paysandú en 1927. Crítico literario. Profesor de reconocida trayectoria en Enseñanza Secundaria y en el Instituto de Profesores Artigas. La mayor parte de su obra se encuentra reunida en **Temas literarios**, Mont., Ed. del Sesquicentenario, 1975.

FERNANDEZ SALDAÑA, José María. Nació en Salto en 1879 y falleció en Montevideo en 1961. Historiador, periodista en el "Diario del Plata" integró el Consistorio del Gay Saber, cenáculo literario que dirigiera Horacio Quiroga.

Algunas de sus obras: **Historia general de la ciudad y el departamento de Salto** (en colaboración con César Miranda), Mont., 1920, **Iconografías del General Fructuoso Rivera**, Mont., 1928 y **Diccionario uruguayo de biografías**, Mont., 1945.

FERREIRO, Alfredo Mario. Nació en Montevideo en 1899 y murió en 1959. Poeta. Breve es la obra poética, apenas dos libros, de este intenso espíritu que encontró en el humorismo la respuesta no sólo a las corrientes de vanguardia, sino —temáticamente—, a la presencia sorpresiva de la técnica.

Obras: **El hombre que se comió un autobus**, Mont., La Cruz del Sur, 1927. **Se ruega no dar la mano**, Mont., Tercer Cuaderno de Cartel, 1930.

GRENES, Angel Luis. Nació en Montevideo en 1950. **Estructura y sentido en Onetti**, (Mont., Casa del Estudiante, 1987; **Estudio de lo verosímil de Pedro Páramo de Juan Rulfo**, México, Univ. Autónoma de México, 1980.

GROMPONE, Antonio María. Nació en Salto en 1893 y falleció en 1965. Ensayista. Lo atrajeron los temas de pedagogía y política. Un solo trabajo de crítica literaria: "El sentido de la vida de Horacio Quiroga", que apareció como prólogo a **Los arrecifes de coral**, (Mont., Claudio García, 1943).

Algunos títulos: **Conferencias pedagógicas**, Mont., M. García, 1927; **La ideología de Batlle**, Mont., M. García, 1943; **Problemas sociales de la Enseñanza Secundaria**, Bs. As., Caliope, 1947; **Universidad oficial y Universidad viva**, México, Inst. de Investigaciones sociales, 1953.

GUARINO, José Luis. Nació en Salto en 1939. Profesor de literatura y periodista. Encargado de la sección cultural del diario "El Pueblo" de Salto.

IBAÑEZ, Roberto. Nació en Montevideo en 1907 y murió en 1978. Poeta y crítico literario. Fundador y Director del Instituto Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios, profesor de Literatura uruguaya en la Facultad de Humanidades y Ciencias. Poeta de esmerado lenguaje y crítico de profundidad y rigor inusuales.

Algunas de sus obras: **La danza de los horizontes**, Mont., 1927; **Mitología de la sangre**, Mont., 1939; **La frontera y otras moradas**, México, 1966; **Cartas inéditas de Horacio Quiroga**, Mont., I.N.I.A.L., 1959; **Americanismo y Modernismo**, Mont., Fundación de Cultura Universitaria, 1968.

JESUALDO (Jesualdo Sosa). Nació en Tacuarembó en 1905 y murió en 1985. Ensayista, narrador y poeta. Se inicia como poeta, transita fugazmente también por la narrativa y se dedica al ensayo de índole pedagógica, fundamentalmente.

Algunas obras: **Nave del alba pura**, Mont., 1927; **Los fundamentos de la nueva pedagogía**, Bs. As., Americalée, 1943; **La enseñanza en el Uruguay**, Mont., Ministerio de Instrucción Pública, 1947.

LAGO, Sylvia. Nació en Montevideo, narradora y crítica literaria. Su obra narrativa, de personal inflexión y propuestas, comprende: **Trajano** (Mont., Alfa, 1962); **Tan solos en el balneario** (Mont., Feria del Libro, 1963); **La última razón** (Mont., Arca, 1963); **Detrás del rojo**, (Mont., Alfa, 1965); **Las flores conjuradas** (Ed. Girón, 1971); **El corazón de la noche** (Mont., E. Banda Oriental, 1987). El ámbito académico es el natural destinatario de su obra crítica, alguno de cuyos títulos son: **Leopoldo Lugones: la flecha hacia el vacío**, (Mont., Universidad de la República, 1986); **El discurso literario de la patria insurrecta**, (Mont., Ed. Destabanda, 1987); **Modalidades del discurso narrativo uruguayo de las últimas décadas** (Fac. de Humanidades, Mont., 1994).

LASPLACES, Alberto. Nació en Montevideo en 1887 y murió en 1950. Crítico, narrador y dramaturgo. Asiduo colaborador de revistas de Montevideo y Buenos Aires.

Se recuerdan: **Opiniones literarias**, Mont., Claudio García, 1919; **Antología del cuento uruguayo**, 2 tomos, Mont., Claudio García, 1943.

LOPETEGUI, Guillermo. Nació en Montevideo en 1955. Narrador y periodista. La exploración sicológica y los diferentes ángulos de narración son dos de las formas de entrada a su universo

narrativo. La vitalidad de sus personajes se enriquece continuamente con referentes culturales. Colaborador de periódicos uruguayos y extranjeros.

Obra publicada: **Ultimo reducto**, Mont., Géminis, 1978; **El rostro de Margarita Shaw**, Mont., Ed. Grupo de los 9, 1981; **Los parques de los últimos regresos**, Mont., Monte Sexto, 1987 y **Brujas de aquí nomás**, Mont., Arca, 1993.

LUNA, Angel María. Nació en Rocha en 1905. Narrador y cronista.

Algunas obras: **Pitanga y río**, Mont., 1966; **Rocha; mayor de edad y con historias**, Rocha, 1967; **Memorias de un maestro rural**, Mont., Arca, 1971, **Cuentos de los domingos**, Mont., Arca, 1974.

MONDRAGON, Juan Carlos. Nació en Montevideo, en 1951. Crítico literario y narrador. De concentrada conceptualización y exigencia expresiva son sus obras narrativas, **Aperturas - Miniaturas - Finales** (Mont., Ed. Banda Oriental, 1985) y **Nunca conocimos Praga**, (Mont., Ed. Banda Oriental, 1986), así como su obra crítica, **Kafka** (Mont., Ed. Técnica, 19..).

ONETTI, Juan Carlos. Nació en Montevideo en 1909 y murió en Madrid en 1994. Narrador. Uno de los más grandes cuentistas y novelistas americanos. Con una paradojal y porfiada esperanza en el arte, construyó un mundo literario de agresiva ausencia de valores y esperanzas. Narrativa urbana de interpretación corrosiva de la sociedad.

Algunas obras: **El pozo**, Mont., Ed. Signo, 1939; **Tierra de nadie**, Bs. As., Losada, 1941; **La vida breve**, Bs. As., Ed. Sudamericana, 1950; **Los adioses**, Bs. As. Sur, 1950; **La cara de la desgracia**, Mont., Alfa, 1960; **El astillero**, Bs. As., Com. General Fabril Ed., 1961; **Juntacadáveres**, Mont., Alfa, 1965; **Dejemos hablar al viento**, Barcelona, Bruguera-Alfaguara, 1979; **Cuando ya no importe**, Barcelona, Alfaguara, 1993.

PEREIRA RODRIGUEZ, José. Nació en España (1893), aunque su niñez transcurre en Salto y como uruguayo y salteño desarrollará toda su actividad. Murió en 1965. Crítico literario, poeta y ensayista. Alguna experiencia poética se recoge en la

revista "Alpha", en 1910. Fue fundamentalmente crítico que desarrolló un aspecto poco conocido o polémico de un autor. Lo más significativo de su obra se reunió en **Ensayos**, 2 tomos, Mont., Ministerio de Instrucción Pública, 1965.

PORRAS, Blanca N. Nació en Colonia en 1940. Psicoanalista. Ha publicado trabajos en "Cuadernos de Psicoanálisis Freudiano" y un "Libro de poemas", con grafías y dibujos de Atilio Buriano.

PORZECANSKI, Teresa. Nació en Montevideo en 1945. Hay dos T. Porzecanski. Una es antropóloga y ha publicado títulos tales como **Historias de vida de inmigrantes judíos al Uruguay**, **Curanderos y caníbales** y **Rituales**, Mont., Luis A. Reta, 1991. La otra es cuentista y novelista. Ella se preocupa de la separación, citando en cada libro los que son de esa esfera. En uno de narrativa, sólo aparecen, por ejemplo: **Construcciones**, Mont., Arca, 1979, **Una novela erótica**, Mont., Margen, 1986 y **Mesías en Montevideo**, Mont., Signos, 1989. Ambas esferas, como sucede en casos similares, se ven favorecidas.

PRINCIVALLE, Carlos María. Nació en Salto en 1887 y falleció en 1959. Dramaturgo, novelista. Dramas históricos de impecable factura, con manejo tanto del verso como de la prosa. Hombre de teatro, autor también de una obra, **Decir**, (Mont., Ed. de la Facultad, 1945), de formación del actor.

Principales obras: **El último hijo del sol**, Mont., M. García, 1921; **La muerte de los trovadores**, Mont., Ed. La Facultad, 1916; **Purpúreo está el río como mar**, Bs. As., Losada, 1942.

RAMA, Angel. Nació en Montevideo en 1926 y murió en 1983. Ensayista, crítico literario, narrador. Con su rigor y precisión en los juicios, su vasta cultura en permanente renovación, su prosa elegante y su inmensa capacidad de trabajo, se constituyó no sólo en guía de la producción literaria uruguaya sino americana. Las revistas "Clinamen" —1947-48—, "Revista Iberoamericana de Literatura", "Entregas de la Licorne", "Asir", "Sur", "Casa de las Américas", y los diarios "Acción" y "El País" y el semanario "Marcha", fueron las más notorias tribunas de su incesante magisterio.

Algunas de sus obras: **Felisberto Hernández** (Cap. Oriental Nº 29), Mont., CEDAL, 1968; **La conciencia crítica**, (Enciclopedia uruguaya Nº 56, Mont., Ed. Reunidas y RCA, 1969); **La generación crítica** (1939-1969), Mont., Arca, 1972; **Transculturación narrativa en América Latina**, México, Siglo XXI, 1982; **Las máscaras democráticas del Modernismo**, Mont., Fund. Angel Rama, 1985; **La crítica de la cultura en América Latina**, Caracas, Bibl. Ayacucho, 1985.

RAMIREZ, Mercedes. Nació en Montevideo en 1927. Crítica, ensayista. Investigadora en el Instituto Nacional de Investigaciones Literarias. Es autora de fascículos sobre Metodología de la Enseñanza de la Literatura para el CIEP, de un enfoque sociológico sobre **La Macumba y otros cultos afro-brasileños** (en colaboración con América Moro), pero fundamentalmente es reconocida por su crítica literaria.

Algunas de sus obras: **Horacio Quiroga. Cartas inéditas**, Prólogo al Vol. II, Mont., Arca, 1967; **Horacio Quiroga. De la vida de nuestros animales**, Prólogo, Mont., Arca, 1967; **Enrique Amorim** (Cap. Oriental, Nº 27), Mont., CEDAL, 1968; **Introducción al estudio de Dostoievski**, Mont., Ed. Técnica, 1975.

REIN, Mercedes. Nació en Montevideo en 1931. Narradora, ensayista y traductora. Varios centros de atención, todos intensos, el teatro la tiene como autora. (**El herrero y la muerte**, en colaboración con Jorge Curi), como adaptadora, como traductora y como crítica.

Algunas de sus obras: **Zoologismos**, Mont., Arca, 1967; **Cortázar y Carpentier**, Bs. As., Ed. de Crisis, 1974; **Casa vacía**, Mont., Arca, 1984; **Bocas de tormenta**, Mont., Arca, 1987.

RELA, Walter. Nació en Montevideo en 1922. Crítico literario. Sus estudios son de ineludible consulta en lo referente a la bibliografía de autores y temas americanos. Profesor en varias universidades de América Latina y Estados Unidos. Su actividad como investigador que ha sido intensa, se acrecienta aún más en los últimos años.

Algunas de sus obras: **Tesis sobre el teatro uruguayo en el**

siglo XIX, Rio de Janeiro-Bahia, 1960; **Historia del teatro uruguayo 1808-1968**, Mont., Ed. E.B.O., 1969; **Fuentes para el estudio de la literatura uruguaya 1835-1968**, Mont., E.B.O., 1969; **Guía bibliográfica de la literatura hispanoamericana**, Bs. As. 1971; **Spanish American Literature: A Selected Bibliography**, Michigan, 1982; **A Bibliographical Guide to Spanish American Bibliography**, New York, London, 1988.

ROCCA, Pablo. Nació en Montevideo en 1963. Crítico literario y profesor de literatura en Enseñanza Secundaria. Sereno, documentado y de vastísima cultura, está llevando a cabo una valiosísima tarea en periódicos y libros.

Algunas de sus publicaciones: Coordinador —junto a Wilfredo Penco y Carolina Blixen— del **Diccionario de Literatura Uruguaya**, Arca, 1991, Tomo III; **35 años en Marcha y en el Uruguay, 1939-1974**), Mont. División Cultura, I.M.M., 1992, (Premio de Ensayo inédito, I.M.M., 1991; Premio "Bartolomé Hidalgo", categoría ensayo). Edición crítica, introducción y notas de **Obra completa**, de Humberto Megget, Montevideo, Banda Oriental, 1992.

RODES DE CLERICO. Nació en Montevideo. Profesora de Literatura e Idioma Español. Ha recibido el Primer Premio compartido de la Academia Nacional de Letras, por su trabajo **Ismael, el mensaje lingüístico en su multiplicidad** y el Segundo Premio Alianza Francesa sobre Lautréamont, por **El Vampirismo en las disociaciones del yo de Maldovov** (en colaboración con Beatriz Colaroff). Publicó obras en colaboración con Bordoli, Dolci.

RODRIGUEZ BARILARI, Elbio. Nació en Montevideo en 1953. Narrador, músico, crítico literario y musical. Polémico y esclarecedor en su intensa actividad periodística, es profundo y de rica imaginación en su narrativa.

Algunas de sus obras: **Posibles versiones**, Mont., Lectores de Banda Oriental, 1985; **Lugares comunes**, Mont., Banda Oriental, 1987; **Fuera de la nada**, Mont., Banda Oriental, 1988; **Alarmas y excursiones**, Mont., Banda Oriental, 1990; **La mitad del infinito**, Mont., Banda Oriental, 1994.

RODRIGUEZ MONEGAL, Emir. Nació en Melo en 1921 y murió en 1985. Ensayista y crítico literario. Su erudición y capacidad de trabajo permitieron a Uruguay conocer escritores extranjeros particularmente de lengua inglesa y, a la vez, divulgar la literatura uruguaya del siglo pasado y del presente por los demás países del idioma. Rodríguez Monegal fue un polemista e investigador incansable desde revistas, semanarios y diarios. "Marcha", "Número", "Clinamen", "Escritura", "Sur", "Ficción", y luego en Paris, "Mundo Nuevo" fueron medios habituales de su comunicación. Se le deben innumerables prólogos a las obras de autores uruguayos, entre los que se cuentan, Rodó, Quiroga, Acevedo Díaz, Juan Carlos Onetti.

Algunas de sus obras: **Las raíces de Horacio Quiroga**, Mont., Asir, 1961; **Narradores de esta América**, Mont., Alfa, 1962; **Literatura uruguaya del medio siglo**; Mont., Alfa, 1966; **Neruda: el viajero inmóvil**, Caracas, Monte Avila, 1977; **El desterrado: vida y obra de Horacio Quiroga**, Bs. As., Losada, 1968; **Borges par lui-même**, Paris, Du Seuil, 1970; **Borges: una biografía literaria**, México, Fondo de Cultura Económica, 1987.

RUFINELLI, Jorge. Nació en Montevideo en 1943. Crítico literario y ensayista. Tuvo una activa presencia en Uruguay hasta su exilio. Dirigió la página literaria de "Marcha". Después, Argentina, México y Estados Unidos lo han tenido como profesor en sus universidades.

Algunas obras: **El lugar de Rulfo**, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1980; **Literatura e ideología: el primer Mariano Azuela**, (1896-1918), México, Premiá, 1982; **Poesía y descolonización, la poesía de Nicolás Guillén**, México, Oasis, Universidad Veracruzana, 1985; **La escritura invisible**, México, Universidad Veracruzana, 1986.

SELUJA, Antonio. Nació en Montevideo en 1929. Crítico y narrador. Especializado en literatura uruguaya y rioplatense, es autor de exhaustivos trabajos: **El Modernismo literario en el Río de la Plata**, Mont., 1965; **Zorrilla de San Martín en la prensa**,

escritos y discursos, Mont., Ed. del Sesquicentenario, 1975; **Tabaré. Proceso de creación** (en colaboración con Alberto Paganini), Mont., Bca. Nacional, 1980; **Julio Herrera y Reissig, vida y obra**, Mont., M. de Educación y Cultura, 1984.

VAZQUEZ, Florencio. Nació en Montevideo en 1926. Periodista en diversas secciones en el diario "El Día". Es autor de **El abismo y otros cuentos**, Mont., 1952; **Historias de organilleros, asesinos y otros cuentos**, Mont., 1989; **Historia de tres niños navegantes**, Mont., 1989 y de **Nuevas aventuras de tres niños navegantes**, 1994.

Su obra **El crack se mueve**, se estrenó en Mercedes en 1992, por el conjunto "Hum-bral". En los últimos años reciben sus colaboraciones "El Diario", "La República" y "Sobretodo".

VECHTAS, Joseph. Nació en Paris en 1934. Desde 1935 vive en Uruguay. Poeta y crítico. De obra breve, dos poemarios, **Hombre libre y la ciudad del exilio**, Mont., Banda Oriental, 1985 y **Cosmoagónicas**, Mont., Banda Oriental, 1992 y un libro de crítica, el que se cita aquí, de comentario del cuento "El hombre muerto".

VISCA, Arturo Sergio. Nació en Montevideo en 1917 y murió en 1993. Crítico literario. Impulsor de la revista "Asir", colaborador de "Marcha", "El Ciudadano", "El Diario", "El País" y la revista "Búsqueda". Prologuista y antólogo, ha sido en todos sus trabajos un inestimable sistematizador de autores, de etapas y géneros. En **Un hombre y su mundo**, 1960, realiza un acercamiento a una introspección de carácter narrativo.

Principales obras: **Antología del cuento uruguayo contemporáneo**. 6 Vol. Mont., Banda Oriental, 1968; **Ensayos sobre literatura uruguaya**, Mont., Publicaciones del Sesquicentenario, 1975; **La mirada crítica y otros ensayos**, Mont., Academia Nacional de Letras, 1979; **Panorama sintético de la literatura uruguaya**, Mont., Ministerio de Educación y Cultura, 1982.

ZUM FELDE, Alberto. Nació en Bahía Blanca (Argentina), pero desde pocos años vivió en Uruguay. Se consideró y fue considerado

uruguayo. Falleció en 1976. Sus comienzos en la poesía y el teatro (**Domus aurea**, Mont., 1908), su marcado tono modernista hasta en sus primeros escritos en prosa, su rebeldía polemizadora, pronto fueron olvidados por su mesura, don de síntesis y profundidad de planteo, que lo convirtieron en uno de los críticos más respetados.

Principales obras: **Proceso histórico del Uruguay. Esquema de una sociología nacional**, Mont., Maximino García, 1920; **Proceso intelectual del Uruguay y crítica de su literatura**, Mont., 1930; **El problema de la cultura americana**, Bs. As., 1943; **Indice crítico de la literatura hispanoamericana**, Vol. I **La ensayística**, México, Guarania, 1954; Vol. II **La narrativa**, México, Guarania, 1959; **Metodología de la historia y la crítica literarias**, Mont., Academia Nacional de Letras, 1980.

INDICE

2

ENFOQUES CRITICOS

3

LIBROS

4

CUENTOS

pág.

5
HOMENAJES Y NOTAS VARIAS

6
APENDICE

Se terminó de imprimir
en el mes de mayo de 1995
en ***TRADINCO S.A.***
Minas 1367 - Montevideo
Tel.: 49 44 63

Dep. Legal Nº 298.507/95